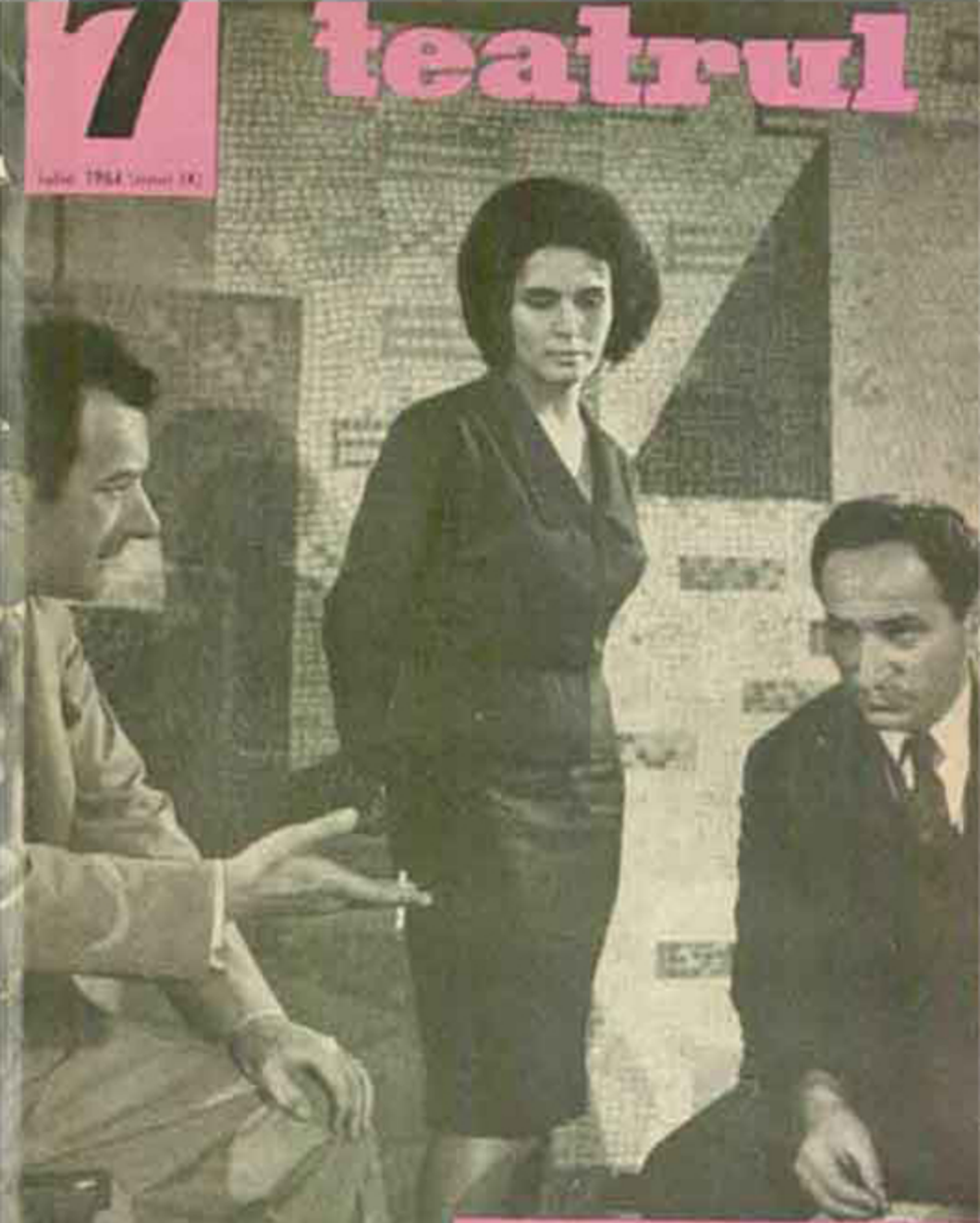
7

teatrul

iulie 1964 (anul IX)



în acest număr:

LUDOVIC al XIX-lea

Piesă în cinci acte

de G. CĂLINESCU

teatrul

Nr. 7 (anul IX) iulie 1964

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

S U M A R

Pag.

Florin Tornea
DRUMUL ŞI CUCERIRILE REGIEI NOASTRE (I) . . . 1

MĂRTURII DE CREAŢIE

Miluţă Gheorghiu
TRADIŢIA UNEI VECHI SCENE 8

Al. Brătăşanu
MATURITATEA SCENOGRAFIEI NOASTRE 10

Marcel Anghelescu
ROLURILE MELE 13

S. Mihăilescu-Brăila
M-AM FORMAT ÎN ACEŞTI ANI 16

Dorina Tănăsescu
PRESTIGIUL INTERNAŢIONAL AL PĂPUŞARILOR ROMÎNI 17

* * *

Valentin Silvestru
EROUL ÎN LEGĂTURILE LUI CU LUMEA (II) . . . 19

LUDOVIC al XIX-lea
piesă în cinci acte
de G. Călinescu 29

PIESE ORIGINALE ÎN REPERTORIUL STAGIUNII

Călin Căliman
EMINESCU de Mircea Ştefănescu (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale") 69

Mira Iosif
MOARTEA UNUI ARTIST de Horia Lovinescu (Teatrul Maghiar din Cluj) 74

Valeria Ducea
SONET PENTRU O PĂPUŞĂ de Sergiu Fărcăşan (Teatrul din Timişoara, Teatrul din Petroşeni, Studioul Institutului de teatru) 76

* * *

Ana Maria Narti
DE LA IRONIA CRUDĂ LA SENINĂTATE LIRICĂ („Domnul Biedermann şi incendiatorii" şi „Inima mea este pe înălţimi" (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra") . 81

PRIN TEATRELE DIN ŢARĂ 88

Valentin Lipatti
TURNEUL COMEDIEI FRANCEZE 91

Dana Crivăţ
FESTIVITĂŢILE SHAKESPEARE DE LA STRATFORD-UPON-AVON 94

Coperta I: *C. Gheorghiu (Hurduc), Dana Comnea (Livia) şi S. Mihăilescu-Brăila (Şaru) în „Ninge la ecuator" de Dorel Dorian — Teatrul Muncitoresc C.F.R.*

Coperta IV: *Ştefan Alexandrescu în Helikanos şi Dimitrie Drăgan în rolul titular din „Pericles" de Shakespeare — Teatrul din Braşov*

Desene: BENEDICT GĂNESCU şi SILVAN

Foto: DAN GRIGORESCU, ION MICLEA, CLARA SPITZER

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – Bucureşti – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară
PREŢUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

P II 0584

drumul și cuceririle regiei noastre

I

Regizorul se bucură, în sînul colectivului său artistic, de privilegiul de a gîndi și de a vedea statornic, ca pe un întreg, drama pe care o pune în scenă ; de a urmări și îndruma fapta de artă a fiecărui membru creator al colectivului, în raport și în funcție de acest întreg dramatic. El ia actul individual ca pe un reflex al actului de ansamblu și tinde, de aceea, să ridice pe actor (și pe scenograf etc.) la sine, deci la integralitatea și integritatea imaginii ce-l preocupă. Regizorul se infiltrează, așadar, în toate fibrele manifestării teatrale și răspunde de ea. Prezența lui, revărsată pe aria și infuzată în substanța universului scenic, nu este însă o prezență care se anulează, odată acest univers constituit. Dimpotrivă, ea îi condiționează în continuare unitatea și unicitatea, ca și dinamica. De aceea, actul creației regizorale nu poate fi decupat (nici măcar cu aproximație) din întregul imaginii teatrale realizate, fără a fi nedreptățit. Prezența regizorului se cere presupusă ca o acțiune statornică de incitare și de cenzurare a faptelor particulare și eterogene de artă, din care întregul imaginii teatrale se configurează ; se cere văzută manifestîndu-se permanent, alături de acele fapte și simultan cu ele. Este ceea ce ne determină adesea, atunci cînd se întîmplă în spectacol dizarmonii opozabile unora sau altora dintre factorii lui constitutivi, să le punem totuși, în primul rînd, pe seama regizorului. Este, în același timp, ceea ce face anevoioasă distincția dintre arta regizorală (act individual de construire a spectacolului) și arta spectacolului ca atare (produs al unui efort colectiv și al unei manifestări artistice colective, în care actul regizoral se integrează organic). Dificultatea o resimțim, în același grad, cînd încercăm să fixăm locul regiei noastre în mișcarea și viața noastră teatrală de astăzi. Subliniem : în viața teatrală de astăzi (mai concret, a celor două decenii de la Eliberare), pentru că, mai cu seamă în zilele noastre, destinul și dezvoltarea artei spectacolului dramatic se întîlnesc strîns asociate, condiționate de ecloziunea regiei.

Problemele regiei apar, în adevăr, și își caută dezlegare odată cu cele dintîi acțiuni de înnoire revoluționară a vieții și societății noastre, iar procesul de construire a noii noastre regii ține pasul cu procesul mare al construirii vieții noastre sociale noi. Preocupările legate de restructurarea și orientarea artei tea-

P IA 1618/7

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

trale, de proiectarea și înălțarea ei pe coordonatele și vastele dimensiuni pe care le cunoaștem acum, pun de pe atunci în prim-plan, ca o zonă decisivă de cerințe, rezolvarea sferei de probleme ce vizau arta regizorală. A fost declanșat, în acest sens, și dus pînă la sfîrșit procesul trecerii actului regizoral de la stadiul în care fusese găsit — al unei practici larg cuprinzătoare și de importanță hotărîtoare, dar al unei practici artizanale, empirice, și al unei înțelegeri limitative și subordonate (chiar în cele mai prezumțioase ipostaze în care se manifesta altădată) — la stadiul și cristalizarea lui de azi, ca o categorie creatoare, științific fundamentată, în complexul artei teatrale. Urmărirea acestui proces ar fi unul din cele mai pasionante și mai viu instructive capitole într-o bună istorie, neapărat necesară, a teatrului nostru de după Eliberare. Căci mai mult și mai stăruitor decît orice altă ramură a artelor scenice, a fost supusă atenției, sancționării și dezbaterilor publice, regia, drumul ei spre realizare. Un drum nespus de bogat în căutări și descoperiri, în elanuri și reticențe, în eșecuri și succese — toate, experiențe și rezultate, purtînd în ele semnificația deopotrivă a unor bătălii și cuceriri, într-o luptă stăruitoare, a unor trepte suitoare spre o finală cunoaștere și stăpînire de sine.

Vorbim astăzi despre un întreg front al artei regizorale. E o mare pleiadă în care își dau mîna, întru progresul și desăvîrșirea culturii noastre teatrale, toate generațiile: cei ce au „apucat" și frămîntările grele și idealurile greu de atins sub imperiul trecutului; cei ce au „început", cu stîngăciile și entuziasmele proprii debutului, chiar în anii de febrile căutări de noi căi, ai „începuturilor"; cei a căror tinerețe de viață și de creație se contopește cu tinerețea în plin zbor constructiv și cu orizonturile limpezi ale lumii și certitudinilor de astăzi. Ei alcătuiesc laolaltă — într-o variată familie de temperamente și de culori stilistice — ceea ce obișnuim să numim, nu fără mîndrie, noua școală de regie românească. Nouă, în măsura în care se identifică, prin concepția ei de bază, prin țelul ei artistic și prin rezultatele ei, cu construcția revoluționară, nouă, socialistă, cu țelurile și drumul în continuă înnoire ale omului din țara noastră. Nouă, așadar, în metodă — metoda realist-socialistă — care o definește ca pe o disciplină artistică așezată pe temeiurile celei mai înaintate filozofii contemporane: marxism-leninismul, și care, ca atare, își află criteriile de elaborare și de apreciere a creației în înțelegerea științifică — materialist-istorică și materialist-dialectică — a raporturilor dintre artă și realitate, dintre artă și spectator. Nouă, așadar, prin sensul și semnificațiile, prin măsura profunditătii și veridicității conținutului ei; nouă prin obiectivele ei, prin țelul artistic activ-constructiv care o solicită și o mobilizează; prin funcția ei socială, educativă, culturală. Sub raportul acesta al destinației și rolului ei în societate, arta noastră regizorală e nouă și prin caracterul și tendințele ei expresive — integrînd în ele ansamblul liniilor expresive ale tuturor artelor: caracter decis popular, adică deschis receptivității și propulsînd dezvoltarea continuă a puterii de receptivitate estetică și filozofică a poporului, răspunzînd pe această cale esențialelor lui interese și preocupări spirituale și de viață.

Toate aceste trăsături sînt distinctive în măsura în care ele sînt reclamate, îndreptățite, condiționate și corespunzătoare cerințelor, chemărilor timpului — climatului revoluționar în care gîndim, construim și desăvîrșim la noi lumea nouă, a socialismului, ca și orizonturilor și perspectivelor istorice generale în lume. Dar aceste trăsături nu-și pot demonstra, odată cu noutatea lor, și originalitatea, nu se pot afirma și dezvolta, nici înțelege, decît în organică îmbinare cu trăsăturile de structură — naționale — pe care și din care au crescut, pe care le conțin. Din acest unghi de vedere, se poate zice că școala noastră teatrală, regizorală e *nouă*, dar *nu e alta*. Ea este produsul unei adînci absorbții a tot ce s-a verificat trainic și rodnic, de-a lungul vremurilor, în experiența, în aflările, în marea tradiție realistă, activ democratică, adînc populară și fervent patriotică, lăsată moștenire de înaintași.

Șirul acestor înaintași e, de la cei dintîi ctitori pînă la marii animatori și creatori de teatru a căror activitate atinge pragul zilelor noastre, un lanț neîntrerupt, o unitate procesuală nedefectibilă. Slujitorii de azi ai teatrului nostru se recunosc astfel, prin convingerile lor și prin sensul faptelor lor de artă, în actorii-elevi ai Măgureanului și ai lui Gheorghe Lazăr, care au urcat scîndurile strîmtei scene de la Cișmeaua Roșie a domniței Ralu, suplinind cu ingenuitate nepriceperea lor de a *parastisi*, cu elanul civic deșteptat în ei de mișcarea social și național-eliberatoare a lui Tudor. Ei se recunosc și în urmașii acestora, în actorii care au îndurat temniță sau au stat pe baricadele Revoluției de la '48. Se recunosc în ei și-i continuă din perspectiva împlinirii victorioase a visului lor. În faimosul îndemn

www.cimec.ro

cu care bătrînul Iancu Văcărescu încuraja temerara lor inițiativă artistică — de a face din teatru o instituție de *îndreptare a năravurilor*, de *ascuțire a minții*, de *împodobire a limbii*, „cu romînești cuvinte", ne întîmpină, în germene, funcția socială și estetic-educativă a teatrului pe care-l practicăm astăzi, caracterul lui de cunoaștere. În „tribuna de luptă", cum îl socotea și-l promova Vasile Alecsandri, stau rădăcini ale combativității și ale formulelor agitatorice la care recurg, adesea, dramaturgii și regizorii noștri contemporani.

Spiritul acestei tradiții — întărit de-a lungul vremurilor, în pofida unor amare vicisitudini și aspre lupte cu tendințe de înstrăinare, obscurantiste, retrograde — s-a verificat ca singurul în măsură să asigure ființa și dezvoltarea sănătoasă a teatrului romînesc, și ne-a fost ca atare transmis. Acest spirit al tradiției nu ne-a parvenit însă, boltindu-se deasupra culturii noastre, ca o prestigioasă dar vagă abstracție. El este încorporat într-o deprindere artistică tradițională, într-o zestre de învățăminte, de valori și de criterii perene, și cimentează ca atare entuziasmele înnoitoare și caracterul nou al culturii și prezenței teatrului nostru în actualitate. Această zestre a dat culoare, în orice caz din ea a izvorît distincția stilistică a teatrului nostru, pe care mai de-a dreptul decît noi înșine, prea familiarizați cu ea, au putut s-o remarce și s-o prețuiască spectatorii de peste hotare: atunci cînd, în '956, la Paris, la marea întîlnire a Teatrului Națiunilor, *Scrisoarea pierdută* (regia Sică Alexandrescu) și *Ultima oră* (regia Moni Ghelerter) au demonstrat lumii o trupă „dramatică de prim ordin, probabil una din cele mai bune din Europa, una din cele mai complete la ora actuală"; atunci cînd, în '957, la Bienala goldoniană de la Veneția, *Bădăranii* (tot în regia lui Sică Alexandrescu), prezentat de Teatrul Național din București, s-a arătat judecății parcimonioase a cunoscătorilor, drept „spectacolul cel mai convingător din cîte au fost prezentate"; atunci cînd — ca să ne oprim și la împrejurări mai recente — Teatrul de Comedie s-a înfățișat Moscovei și Leningradului ca „un teatru-laborator, care descoperă noi autori, noi regizori și actori"; sau cînd oaspeți veniți la noi de peste hotare, după ce au urmărit, la întîmplare, reprezentațiile teatrelor noastre, au aflat, ca Michel St. Denis, și în teatrul nostru, „ca în toate țările care au o puternică tradiție", „tendința spre nou, spre căutare, ivită în cadrul tradiției".

Tradiția la care face aluzie St. Denis e tradiția unui teatru născut și dezvoltat de la compunerile încă naive ale unui Facca sau Bălăcescu, pînă la marea dramă națională a lui Alecsandri și Davila, pînă la marea comedie națională a lui I. L. Caragiale; o tradiție care s-a hrănit în esență și s-a sprijinit neîncetat pe scrisul dramatic autohton, de inspirație autohtonă. Este tradiția unui teatru, care, de la primele lui înfiripări — de la școala lui Aristia, de la școala lui Asachi — s-a transmis pînă în zilele noastre, prin marii lui reprezentanți și dascăli, ca și prin gînditorii ce au cugetat asupra destinelor și rosturilor lui, ca un teatru de adîncă umanitate, înaripat și întrupat cu precădere de instrumentul uman, de arta actorului. Este tradiția unui teatru pătruns și oglindind cu deosebire drumul social-istoric străbătut de popor, și care s-a dezvoltat, de aceea, în direcțiile lui expresive, mai cu seamă pe coordonatele de luptă și de năzuințe ale poporului, pe freamătul lui justițiar, pe protestul lui social — aprig, dar în același timp impregnat de umorul tonic al zicerilor folclorice; cuceritor avîntat către zările de lumină, de libertate, de dreptate, dar stăpînit de înțelepciune bărbătească, conturîndu-și patosul în gesturi cumpănite, în simplitate, în discreție.

Tradiția teatrului nostru și-a făcut însă drum, nu închisă în sine, ci în recunoașterea imposibilității de a se închega, de a se dezvolta, izolată de cultura, bogată în experiență și în modele, a teatrului universal, în respectul acestei culturi și în străduința de a se apropia creator de cele mai înaintate ale ei cuceriri. Eliade Rădulescu și Aristia au început a-și iniția elevii și publicul lor în satisfacțiile teatrului, cu Voltaire, Euripide, Molière. Eminescu privea înspre Shakespeare și Gogol, ca înspre măsuri supreme de judecată a valorilor dramaturgiei noastre abia încolțite. El însuși și-a clarificat vederile estetice fructificînd, pentru dezlegarea problemelor teatrului nostru, rezultatele ultime ale criticii vremii sale (hegelianul Rötscher) și valorile fruntașe ale teatrului vremii sale (Burgtheater-ul Vienei). E ceea ce făcuseră, pentru arta lor, și Aristia în contact cu Talma, și Millo și Pascaly în Parisul marii Rachelle și al marelui Samson, al fugosului Lemaître și al contemporanului său întru romantism, Bocage. E ceea ce-au făcut Grigore Manolescu, C. Nottara, în contact cu profesorii de la Comedia Franceză și cu marile modele ale actorilor italieni ai sfîrșitului de secol. „Generația noastră, a actorilor azi ajunși în pragul... celei de-a doua tinereți — mărturisea Ion Manolescu — am

www.cimec.ro

cunoscut în prima noastră tinereţe curente variate în artă, actori de diferite şcoli, cu feluri diferite de interpretare, de la maniera declamatorie, romantică, la verism, la naturalism, ca să ajungem la realism". Paul Gusty, meşterul regiei moderne romîneşti, de-a lungul unui spaţiu de timp de peste o jumătate de veac, a trecut din mîinile lui Vellescu, Grigore Manolescu şi, mai ales ale lui I. L. Caragiale, la observarea atentă a cuceririlor teatrale din marile centre europene, învăţînd din ele. Al. Davila şi-a rotunjit iniţiativa lui reformatoare, plecînd de la Antoine.

Încă din primii ani, următori primului război mondial, ecoul Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie în teatru a surprins atenţia şi interesul oamenilor noştri de specialitate. În 1923, gruparea „Poesis", prin Ion Marin Sadoveanu, privea teatrul romînesc în legătură cu mişcările străine şi descoperea în Stanislavski, în Meyerhold, în Tairov valori şi îndemnuri cu deosebire utile progresului artelor noastre scenice, regiei noastre. Stanislavski, mai cu seamă, şi experienţele lui vor constitui — de-a lungul întregii perioade interbelice — criterii în căutările teatrului nostru. Soare Z. Soare, deşi ucenic al lui Reinhardt, urmărise cu interes maxim turneele la Paris şi Berlin ale Teatrului de Artă din Moscova şi avea să folosească nu doar cuvinte frenetice de elogiu la adresa lui Stanislavski şi a elevilor lui, dar va încerca chiar, în ultima parte a activităţii sale regizorale, să fuzioneze în înscenările lui stilul, prin excelenţă decorativ spectaculos, al „teatrarhului" berlinez, cu trimiterile la „viaţa spiritului uman" ale conducătorului artistic de la M.H.A.T. Intenţiile lui Soare, G. M. Zamfirescu va încerca să le lărgească, stabilind, nu numai pe planul teoriei teatrale, dar şi concret, ca regizor la Iaşi, o filiaţie între Reinhardt, Stanislavski şi Meyerhold. Paul Gusty sfîrşeşte şi el, la încheierea marii sale cariere, prin a vedea în concepţia şi pedagogia artistică a lui Stanislavski, pragul de la care regia şi arta actorului nostru cată a-şi găsi, prin adîncirea propriilor lor făgaşuri realiste, elementele, direcţiile şi instrumentele de bază ale dezvoltării lor. Nu poate fi vorba, firește, de o cunoaştere efectivă, şi mai puţin de o aplicare a „sistemului". Lucrul avea să se petreacă mai tîrziu, după 23 August. Dar faptul rămîne plin de semnificaţie. Şi dacă, după Eliberare, ne-am putut apropia, practic şi fertil, de „lecţiile" marelui regizor, aceasta s-a datorat faptului că, aşa cum remarca actorul şi profesorul Ion Finteşteanu, „întîlnirea cu sistemul lui Stanislavski a fost o confluenţă de ape limpezi şi cu aceeaşi compoziţie..."

Slujitorii teatrului nostru au fost statornic atenţi la variatele tendinţe, curente, şcoli, chiar mode, cîte s-au perindat în lungul şi în latul Europei, mai ales în cele cinci decenii ale secolului nostru, cruciale pentru destinele omenirii, de aceea — firesc — atît de semnificativ şi contradictoriu bogate în frămîntări, căutări, „soluţii". Ei s-au păstrat astfel mereu în actualitatea culturii teatrale generale. Dar ei au confruntat statornic această cultură cu bazele tradiţiei naţionale şi au luat-o în considerare numai în măsura în care ea nu şubrezea acest teren istoriceşte tasat al culturii noastre proprii, în măsura în care nu-l tăgăduia, ci, dimpotrivă, se lăsa a fi apropriată pentru a sluji la împrospătarea, la împlinirea, la adaptarea lui cerinţelor timpului. Această chibzuită şi responsabilă confruntare cu mişcarea teatrală universală a ferit artele noastre şi pe slujitorii lor, deopotrivă de anchiloza rutinei, de îngustimea tradiţionalistă, ca şi de dezrădăcinare, de deşrămarea în arbitrar şi capricios.

Condiţiile obiective pe care, sub orînduirea veche, artiştii noştri au fost nevoiţi să le întîmpine, mai ales între cele două războaie mondiale şi mai cu seamă în perioada de fascizare şi în cea a războiului, au fost însă nespus de vitrege. Erau condiţii de neînţelegere, de umilitate, de adversitate. Încă în pragul secolului, I. L. Caragiale deplîngea caracterul eteroclit al publicului consumator de artă — „aşa de amestecat, aşa de lipsit de unitate de cultură, de tradiţie şi de concepţie, încît (artistului) îi e aproape imposibil să-i afle acestui public o coardă comună, să ştie ce şi cum l-ar putea interesa deodată, măcar în parte, dacă nu pe tot acest public, care nu are deocamdată altă unitate decît doar numele de public romînesc". El denunţa cu vehemenţă incisivă, în aceeaşi vreme, „literatura decadentă, foarte discutabilă", ce bîntuia teatrul. „Ferfeliţele şi zdrenţele moderne", atacate de marele comediograf la început de secol, luaseră, în al doilea şi al treilea deceniu, forme hipertrofice şi tindeau să acopere cu totul viaţa şi „piaţa" teatrală la noi. Lipsa de unitate de cultură, de tradiţie şi de concepţie a publicului se unea cu „ciudata rătăcire a gustului" artiştilor, sub ochii indiferenţi ai celor răspunzători, în stat, de destinele şi perspectivele culturii noastre. Formele noi de expresie ale teatrului, care circulau în Europa, erau preluate la noi fără discernămînt, ori pur şi simplu erau pastişate. Feluritele direcţii în teatru — teatru al decorului, teatru al vedetelor, teatru

www.cimec.ro

al ingeniozităților și efectelor mecanic-scenotehnice — căutau a se impune, alături de rutina naturalismului bulevardier. Bunele vechi tradiții realiste intraseră în dizgrație, sub dominația „teatrului de afaceri". Simptomele degradării artei teatrale, sub aceste auspicii, au fost însă, din chiar momentul înfiripării lor, remarcate și osîndite cu statornicie, de-a lungul manifestării lor, pînă la Eliberare, de toți gînditorii și practicienii cu adevărat atașați cauzei teatrului nostru. Camil Petrescu, în străfunduri neîmpăcat, atît cu o dramă a aspectelor goale, cît și cu o artă a spectacolului dominată de emoții și efecte exterioare, pur senzoriale, descoperea forța dramatică a problemelor de conștiință, a revelațiilor adevărului în conștiință, și-și elabora pe acest temei marea lui operă dramatică. El opunea, în același timp, regiei curente (de mare montare sau de mari capete de afiș), „regia interioară", invitînd spre răscolirea conștiinței umane, spre descoperirea și scoaterea în relief, prin expresivitatea actoricească, scenică, a dramelor lăuntrice din om, a problemelor de cunoaștere. Regia la care aspira el era o regie a autenticului, a caracteristicului — o regie de idei, prelungire și adîncire firească a regiei tradiționale, aceasta ancorată în psihologii, în caractere.

Camil Petrescu nu era singur în luptă. G. M. Zamfirescu, cu verva ardentă a publicistului, dar și cu amarul unor experiențe creatoare, repetat eșuate într-un climat de opacitate oficială și de „gust de tejghea", s-a cheltuit și el într-un necurmat strigăt după o directivă a teatrului care să țină seama de „existența de frămîntări și nesiguranță, de căutări în noi și în orizontul ce se face tot mai cenușiu", de faptul că „din tranșee (după primul război mondial încă — *n.n.*), a ieșit o lume nouă, transfigurată de propria ei suferință morală, dar mai ales de acea *suferință a cărnii...*" A scris, în această ordine de idei, amara lui dramă a marilor năzuințe ale omului spre descătușarea din condiția oropsirii și a orizonturilor oarbe. Folosind, pentru uzul „teatralistului romîn" din anii lui, și argumentul tare al exemplului și dezbaterilor din străinătate, G. M. Zamfirescu făcea și el distincție între regia dominantă, măruntă, expeditiv-negustorească, a „plantărilor" și regia de inițiativă creatoare ; între direcția de scenă rutinieră, meșteșugărească (furată de la meșter) și regia „intelectuală", „interpretativă" — de serioasă pregătire culturală. Pe această bază, el visa la un teatru și la un animator al teatrului „care să aibă ochi să vadă în vreme, o sensibilitate care să vibreze în vreme, o inteligență care să înțeleagă în vreme".

Pe traiectorii similare a militat Victor Ion Popa, și el cu exemplul propriilor lui realizări regizorale și cu bogat coloratul lui cuvînt scriitoricesc, pentru o dramaturgie a omeniei și omenescului simplu, și pentru un teatru corespunzător, pe scena căruia să se regăsească, neadumbrită gratuit de voci străine, rezonanța națională, populară, pe cale a fi acoperită de stridențele modernității cu orice preț. A militat și Mihail Sebastian pentru aceeași cauză, cu subtilitatea exigentă a judecăților lui critice și cu teatrul său de discrete, dar nu mai puțin adînci și tulburătoare trimiteri spre o altă așezare a lumii, a relațiilor între oameni.

Vechiul — caracteristicul — filon realist-critic al teatrului nostru (pe care pe planul comediei satirice îl continuau un Tudor Mușatescu și un Al. Kirițescu) intra, îmbogățit în sensuri și implicații, în literatura dramatică și în arta noastră teatrală, deschizîndu-i noi resurse și perspective expresive. În contextul istoric la care ne referim, trăinicia școlii romînești de teatru avea în adevăr să se dovedească nu numai pe calea înfruntării formelor noi, neaderente la tradiție, dar și, ceea ce e cu deosebire important, pe calea dezvoltării liniei tradiționale, potrivit cerințelor reale ale momentului, așa cum această dezvoltare era determinată de adîncirea problematicii umane și de îmbogățirea corespunzătoare a expresivității scrisului dramatic. Pe această linie, nu vor putea desigur să fie evitate (mai ales în domeniul formelor și soluțiilor scenografice) unele din formulele „zilei". Dar acestea nu vor ajunge să întunece avuția expresivă de bază — originară — a teatrului nostru. Paul Gusty, aflat aproape de anii reculegerii, își vedea trudnica și îndelunga lui operă de formare a unei echipe actoricești, strîns închegate, în stare a se elibera de sub atenția lui activă. O mare și înzestrată familie de actori — la Teatrul Național — avea „în sînge" deprinderea cu armonia echilibrată a viziunilor meșterului. Mai presus de toate, aceasta era convinsă că trebuie și că poate, în numele artei, să reziste fluctuațiilor și ispitelor mai mult sau mai puțin de ultimă oră, prin natura lor efemere, menite doar să *șocheze* indiferența și blazarea unui public încă eteroclit și capricios. Echipa lui Gusty, în formarea inițială a căreia se recunoșteau din plin și urmele școlii marelui respect pentru profesiune, a celuilalt bătrîn „meșter" — C. Nottara, se păstra așadar, în fondul ei, orgolioasă de a fi deținătoarea

www.cimec.ro

și purtătoarea mai departe a valorilor sănătoase, tradiționale ale teatrului românesc. Păstrătoare nu mai puțin fidelă a acelorași valori se arăta și falanga de actori ai Naționalului din Iași, crescuți în climatul cald de creație cinstită, iscat de îndelunga și înțeleapta prezență în teatru a lui Mihail Sadoveanu, și stimulați de exemplul de înaltă clasă, de îndrumarea prețioasă (apoi de neștearsă amintire) a Aglaiei Pruteanu, a lui State Dragomir, a lui Mihai Codreanu. Se adăugau acestora conducerea scenică proaspătă a neobositului Aurel Ion Maican și neconformismul îndrăzneț al lui Ion Sava. Se mai continua apoi, la București, ca o împlinire a forțelor sănătoase din teatrul vremii, școala modernă a lui Al. Davila. Gruparea strînsă în jurul lui Tony și al Luciei Sturdza Bulandra, în condiții cu atît mai grele cu cît, grupare particulară, era nevoită a face față nu totdeauna unei emulații artistice, ci unei concurențe negustorești, asigura ținută și mai ales caracter cultural actului de artă pe care îl slujea...

În pofida vicisitudinilor și dincolo de aparențe, spiritul și sensul tradiției, îndemnul și avuția de valori lăsate de înaintași dăinuiau așadar, fructificate, generație de generație, semn al organicei lor legături cu istoria, cu viața, cu năzuințele de viață și de cultură ale poporului.

În climatul de descătușare a energiilor și elanurilor curate de după 23 August, ele au venit, odată cu masele oamenilor muncii, prin cele mai înaintate și mai active conștiințe intelectuale și artistice ale momentului — în întîmpinarea revoluției clasei muncitoare și a partidului. Se arăta, astfel, că, în adîncurile lui, terenul era pregătit pentru marea, de mult așteptata înnoire. Firește, în teatru, actul concret al acestei înnoiri nu putea fi lesnicios, simplu, scutit de piedici. El a trebuit să se izbească de inerția multor deprinderi, de poziții confuze, mai ales de piedicile ideologice reacționare. Dincolo de acestea, complexitatea însăși a sarcinilor privind restructurarea teatrului pe temeiurile impuse de realități (printre altele : apariția, în proporții de nebănuit în trecut, a unui nou public, ce avea să devină publicul visat de Caragiale — unit în tradiție, în concepție, în cultură) înfățișa problemele înnoirii teatrului, în lumina unei acțiuni ce trebuia să se desfășoare divers direcționată în spațiu și în sensuri, continuu și adesea contradictoriu în timp, ca un lanț neîntrerupt de confruntări între ceea ce e actual valabil și modificările către care vizează linia istorică a actualului. Vechiul și noul vor apărea mereu în concurență în ochii artistului, stimulîndu-l. Descoperirea, afirmarea și promovarea conținutului nou al artei și a formelor și mijloacelor de expresie corespunzătoare sînt însă o întreprindere nu numai obiectiv necesară, ci și obiectiv condiționată. Inovația se distinge prin structură de inventivitatea nudă, desprinsă de rădăcini. Ea pretinde, așa cum ne învață tot Caragiale, să *confirme* viața, să izvorască din și să pună în evidență ceea ce Eminescu numea, subliniindu-le ca esență a unei opere de artă, „spiritul istoric" și „fondul de viață" al poporului.

„Viziunea" ca atare a scenei, atothotărîtoare în spectacolul dominant mai ieri, se vedea astfel subordonată viziunii și, în esențială măsură, înțelegerii științifice, complexe a lumii, a istoriei, a societății. Regizorul era chemat să-și răstoarne perspectiva din care fusese *deprins* a iniția și construi un spectacol ; era adică chemat să nu mai acomodeze viața la scenă, încorsetînd-o în dimensiunile aspectelor imediate, urmărind-o strîns în tipologii-clișeu, plasînd-o în decoruri „anecdotiste" (cum le numea Dullin) și mișcînd-o cu un patos înrudit acestora. El trebuia, dimpotrivă, să vadă spectacolul din perspectiva vieții, să acomodeze scena la viață. Mai mult, la cerințele și tendințele vieții. Actul teatral nu se mai reducea la o simplă re-prezentare, oricît de puternică în forța ei de a da iluzia vieții. Iluzia trebuia să facă loc cunoașterii, relevării, în adîncuri și în implicații, a adevărului despre viață, acesta adesea surprinzător și opus aparențelor cotidiene, amăgitoare, opus iluziei, desfătătoare dar narcotizantă. Privirea regizorului asupra scenei nu se mai putea îndestula cu acorduri și armonizări de relații, de culori, de ritm. Ea se pretindea critic scrutătoare, dispusă la intervenții care să unească imaginea artistică (proiectată ori în curs de realizare) cu adevărurile realității. Adevărul artistic nu mai era reductibil doar la o logică interioară a operei, ci rechema adevărul vieții pentru a-l verifica, eventual pentru a-l amenda. Viziunea formei se pretindea prin urmare susținută de o cuprindere filozofică a lumii și a problemelor ei ; de pătrunderea justă, științific fundamentată, a legilor ei de dezvoltare. Mai mult, se pretindea a fi expresia acestei pătrunderi, demonstrația ei. Neîndoios, adeziunea artistului la concepția revoluționară a clasei muncitoare nu se putea opri la hotarele rațiunii, fără a sărăci opera de vibrație emotivă. Această adeziune era, înainte de a se mărturisi îndreptar în creație, un fapt personal de viață care îi structura conștiința și o

www.cimec.ro

determina să se lase mișcată de revoluție, de desfășurarea ei, de practica revoluționară a partidului, a omului muncii, a poporului. Luptele și țelurile acestora pătrundeau ca elemente definitorii, deopotrivă în idealul lui de viață și în idealul lui artistic. Greutățile înfrînte, eforturile, eroismul, victoriile ce le dobîndeau, drumul înainte pe care-l străbăteau viitorul lor, făcînd parte din zestrea de viață a artistului, erau totodată terenul principal al observațiilor și intereselor lui creatoare. Actul său artistic urma în acest chip să se înfățișeze nu doar ca un gest rece al cunoașterii și recunoașterii, ci ca un gest pasional, cetățenesc, de participare activă la viața și felul cum cată a se rostui și se rostuiește viața societății, ca un act de stimulare și orientare a omului și a elanurilor lui constructive, ca un act limpezitor, întăritor, transformator al conștiinței lui, pe linia revoluției, a construirii socialismului, a noilor relații sociale și a omului nou, născut în procesul construirii — pe linia istoriei. Viziunea operei de artă se căptușea cu un țesut adînc popular și cu o fierbinte platoșă partinică.

Așezată pe aceste cordonate, imaginea scenei se îmbogățea în dimensiunile ei lăuntrice și în reliefurile, în funcțiile, în substanța și în articulațiile ei, descoperind prin toate acestea — viu, concret, în plină clocotire — umanismul adînc ce o animă, orizonturile și năzuințele umaniste ce o inspiră. Tradiția, încorporată organic în concepția despre lume și despre viață a clasei muncitoare, își vedea astfel sfera ei de acțiune mult luminată, îmbogățită, promovată de pe o treaptă — calitativ superioară — filozofică și istorică.

Condițiile create de partid oamenilor de artă, păstrători ai tradiției, pentru punerea ei în slujba unui teatru nou al zilelor noastre, nu pot fi, în această ordine de idei, trecute cu vederea. Aceste condiții priveau, în același timp, prețuirea omului de artă și artistului la dimensiunile rolului său în procesul de educare socială și morală, umanistă a poporului ; priveau posibilitățile lui de creație, asigurate, pentru ca ele să ducă la rezultate de maximă eficiență și calitate artistică ; priveau viața lui personală, care, pentru a se consacra deplin și cu toată inima artei, cerea să-i fie asigurate confortul și lipsa de griji cotidiene. Partidul a avut în vedere, în aceeași măsură, problema unității de gîndire și de formație a generațiilor. Și e semnificativ că marea pleiadă de regizori tineri, avîntată cu îndrăzneală creatoare, plină de fantezie și de personalitate, este rodul pedagogic și al exemplului însămînțat — în munca din teatru, ca și în pregătirea profesională la Institut — cu precădere de către marii maeștri purtători ai faclei bunei noastre tradiții realiste. Să adăugăm la aceasta stăruința pe care îndrumarea partidului a pus-o în ansamblul muncii teatrale și cu deosebire în domeniul creației regizorale, pentru înlăturarea caracterului practicist, empiric și pentru instaurarea în locul lui a unei gîndiri și a unei discipline științifice. În această direcție, studiul și aplicarea sistemului lui Stanislavski — în teatre, ca și în învățămîntul artistic teatral — s-au împletit în practica muncii artistice cu orientarea filozofică, științifică, marxist-leninistă și au dat roade de o importanță covîrșitoare, chiar dacă o vreme ele s-au împiedicat de o înțelegere fetișistă, dogmatică a sistemului. În aceeași direcție, menită unei împliniri stilistice și estetice cît mai cuprinzătoare și cît mai trainice — în cadrele metodei și creației realist-socialiste — regizorii au ținut seama și au căutat să se apropie cu înțelegere, dar și cu un spirit viu de discernămînt critic, de cele mai înaintate și mai valoroase experiențe și rezultate pe care practicienii și gînditorii progresiști ai teatrului din lumea întreagă le-au înfățișat. Dintre acestea, ideile lui Bertolt Brecht despre teatru, despre felul în care teatrul poate și trebuie în mod „productiv" să reflecte lumea de astăzi, și roadele esteticii brechtiene, așa cum ele se concretizează în munca interioară și în realizările Teatrului Berliner Ensemble, au fost dintre cele ce au captat mai cu deosebire interesul și eforturile creatoare ale artiștilor noștri de teatru, regizori. Dar, alături de Brecht, sînt familiare teatrului nostru și numele altor artiști ai scenei care deschid orizonturi caracteristice contemporane teatrului mondial : Tovstonogov, Ohlopkov, Giorgio Strehler, Jean Vilar, Roger Planchon, Peter Brook etc., ale căror opinii, realizări și direcții artistice sînt urmărite și confruntate în raport cu stadiul și cerințele creșterii artelor noastre scenice.

Sub asemenea auspicii, am văzut inițiindu-se și dezvoltîndu-se procesul de înnoire a teatrului nostru.

Florin Tornea

(Continuarea în numărul viitor)

www.cimec.ro

Mărturii de creație

TRADIȚIA UNEI VECHI SCENE...

Dacă mi-ar spune cineva, asemenea lui Leonaș : „Ian ascultă, Chiriţoaio, ai noroc că eşti de cînd Papură-Vodă...", nu i-aş putea răspunde şi eu ca dumneaei :

„Minciuni spui... că tocmai ieri am împlinit 35 de ani".

...Vedeţi dumneavoastră, n-aş putea spune, pentru că împlinesc 50... de teatru. Şi cei mai mulţi, de teatru ieşean. Dar spre deosebire de anii „de război", anii de teatru ieşean, plăcuţi, ar trebui socotiţi la jumătate. Aşa că... mai cu una, mai cu alta, ajung şi eu la vîrsta vechii mele prietene Chiriţa... Pentru că la Iaşi am muncit, acolo am învăţat „şcoala teatralicească" cu State Dragomir, în lumina amurgului unor mari personalităţi scenice.

Aici, erau înscrise parcă pentru vecie, în amintirea tuturor, versurile lui Vasile Alecsandri :

Teatrul este o şcoală
Unde înveţi, rîzînd voios,
A te feri ca de boală
De-orice năravurîcios.
Acolo e criticată
Îndeobşte fapta rea...

Arta cuvîntului rostit, aproape „oficiat", meşteşugul mişcării firești pe una din cele mai mari scene din ţară pretindeau mari virtuţi actoriceşti, şi mai ales un realism adînc, realismul dedicat spectatorilor, pentru care actorii cîntau la final :

...N-aveam dorinţă alta mai vie
Decît aplauzi să meritäm.

Bineînţeles, mi-am început activitatea cu roluri mici, în drame, operete, reviste, pentru a aborda apoi un repertoriu care cuprinde peste 500 de eroi.

www.cimec.ro

Am jucat în piese repetate o săptămînă-două, uneori în condiții materiale foarte grele. Dar scena ieșeană a fost mai ales o școală și mulți dintre directorii ei erau și mari dascăli : Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Mihai Codreanu, G. Topîrceanu, Iorgu Iordan, Andrei Oțetea...

Actorul învață de la regizori ca Aurel Ion Maican, Ion Sava, G. M. Zamfirescu, ca și de la pictori ca Th. Kiriakoff. Muncă multă : 26 de premiere pe an !...

Și așa am jucat pe Napoleon (în trei piese) și pe Figaro, pe Tîndală, pe Farfuride și pe Nae Girimea, pe bufonii lui Shakespeare și pe Hlestakov.

Apoi... eroinele mele : coana Manda, Baba Hîrca, baba Frochard (din *Două orfeline*) și... Coana Chirița.

Am jucat în peste 1200 de spectacole cu aceasta !

Și totuși, mă încearcă un sentiment sincer de melancolie, cu o nuanță de gravitate — un fel de revers al vervei și al hazului personajului. Am străbătut un drum lung și greu s-o scot, după cerință, pe Coana Chirița în lume, la Iași și la București, la Cluj, Oradea, Timișoara, Sibiu, de-a lungul și de-a latul țării, în orașe, tîrguri și sate. Și am jucat convins că noi actorii ne dăruim artei și spectatorilor, jertind o parte din viața noastră personajelor pe care le interpretăm. Cum să nu fii emoționat la gîndul că atîtea seri ai putut întrupa un personaj străin de tine ? !

De fapt, străin a fost la început doar, căci, treptat, începi să te obișnuiești într-atîta cu el încît îți poți permite familiarități : te certi întocmai ca și cu un cunoscut, pe care simți nevoia să-l mustri, să-l faci de rîs pentru meschinăria și ridicolul lui. Și cum să nu se strecoare în sufletul actorului și acea undă de melancolie de care aminteam mai sus ? !

E o melancolie care nu te deprimă însă, chiar dacă îți dai seama că acele seri se înșiruie de-a lungul a peste 30 de ani... Momente... Primul moment coincide cu cea dintîi acțiune a mea de stigmatizare a moravurilor Chiriței : premiera din 16 septembrie 1930, care a avut loc în urma propunerii lui Mihail Sadoveanu de a se repune comedia satirică a lui Alecsandri în drepturile sale firești, pe scena care o dăduse pentru prima dată la iveală în 1852. Propunerea lui Sadoveanu, membru în comitetul teatral, a fost îmbrățișată de Ionel Teodoreanu, directorul de atunci al teatrului, și de regizorul Aurel Ion Maican.

Astfel, Chirița, personaj care, după moartea lui Matei Millo, părea că-și încheiase cariera scenică, a putut să renască, nu din propria-i cenușă, ci din gîndul, munca și strădaniile noastre. De atunci am căutat să cizelez mereu acest personaj, și mare mi-a fost bucuria cînd mi-a fost decernat Premiul de Stat, tocmai pentru Chirița.

Îndemnați de toate aceste semne de prețuire, îndemnați de căldura cu care ne înconjoară mereu spectatorii noștri dragi, sîntem decișI să muncim și mai departe. În repetițiile pe care le conduc în momentul de față cu aceeași Chiriță, dorim să păstrăm vigoarea satirică a spectacolului și ne vom strădui ca cele din urmă rămășițe ale mentalității și ale moravurilor eroinei din Bîrzoieni să dispară, atît „în Iași", cît și „în provincie", ori chiar în Capitală, căci — dragă doamne — consoarta lui Conu Grigore Bîrzoi este persoană voiajată !

Într-un anumit fel, Chirița a fost un prototip de teatru realist moldovenesc.

Astăzi, teatrul ieșean reunește în același colectiv actori vîrstnici și tineri absolvenți de școală nouă. Sîntem o familie unită, privind cu respect spre umbrele trecutului, dar năzuind către lumina viitorului. Nădăjduiesc să mai pot fi folositor acestei scene glorioase, pe care am jucat jumătate de secol alături de Vernescu-Vîlcea, C. Ramadan, Aurel Ghițescu, Aurel Munteanu și atîția alții.

Tradiția vechii noastre școli de teatru e minunat altoită în solul nou, fertil, al teatrului de azi.

E, de fapt, biruința Teatrului nostru Național.

Miluță Gheorghiu
artist emerit

www.cimec.ro

MATURITATEA SCENOGRAFIEI NOASTRE

Este aproape ciudat cît de puțină atenție se dădea odinioară decorului... Decor ? Cadru scenic ? Nu. Exista mai ales o oarecare înveșmîntare exterioară a unei sau alteia dintre acțiunile dramatice, independentă de piesă, comandată, cu cîteva zile înainte de premieră, unui „decorator" care nu avea de obicei o prea strînsă legătură cu ceea ce se întîmpla la repetiții. Eforturile unor V. I. Popa, Ion Sava, Th. Kiriakoff, Traian Cornescu însemnau rare raze de lumină. A trebuit să asimilăm noua concepție despre spectacol, ca o unitate ce cuprinde intrinsec o multitudine de laturi, pentru ca decorul și, odată cu el, scenograful să-și capete rolul creator și să-și asume partea de majoră responsabilitate într-o reprezentație teatrală.

Noi, scenografii, sîntem așadar elevii, creația acestor douăzeci de ani de prefaceri revoluționare. De la dibuiri, de la inerentele noastre greșeli în căutarea drumului deplin creator, am evoluat mînă în mînă cu dramaturgia nouă, revoluționară, stimulați de ea.

Astăzi, în procesul de elaborare a imaginilor scenice, contribuția creatoare a pictorului de teatru în spectacolul contemporan se manifestă cu putere și ocupă un loc important.

Creația pictorului de teatru, schița scenografică, ar putea fi apreciată „în sine" într-o expoziție de pictură, schița prin existența sa proprie îndeplinindu-și funcțiile artistice în mod independent și ca „gen de pictură". Cu toate înrudirile sale aparente (factură, materiale folosite, dimensiuni) cu o pictură, problematica schiței scenografice se deosebește, însă, fundamental de aceea a unui tablou, prin scopurile și utilitatea urmărite de artist. De aceea, valoarea plastică a creației scenografice nu poate fi considerată în sine, izolată de multiplele trăsături și exigențe ale spectacolului la care se referă, ci înainte de toate în funcție de organicul său raport cu acțiunea dramatică ce se desfășoară pe scenă. Numai odată cu materializarea concretă pe scenă a imaginii, în contact cu prezența interpreților ce-i acordă valențe mereu reînnoite și în strînsă legătură cu conținutul ideologic al piesei, sensurile de conținut și formă ale imaginii scenografice dobîndesc valoare deplină.

Din cele de mai sus nu trebuie subînțeleasă negarea picturii ca artă, ci numai sublinierea noii sale funcțiuni și a caracterului său specific.

Slujind pas cu pas opera dramatică și aceea a colectivului de interpreți, scenografia are sarcina de a regiza aspectele plastice ale spațiilor de joc pe care se va desfășura regia diferitelor momente dramatice. Astfel, scenografia dobîndește un rol activ în spectacol și cîștigă o importanță de ordin ideologic

www.cimec.ro

ce o obligă să împartă cu regia responsabilitatea de conținut și formă a spectacolului.

Aceste particularități înrudesc creația scenografului cu aceea a regizorului. Cu toate că mijloacele de expresie specifice pentru acești doi creatori se deosebesc structural, ei urmăresc aceleași obiective pe căi diferite, iar sferele problematice ale muncii lor se întrepătrund și se influențează reciproc.

De aceea, creația lor se dezvoltă paralel, uneori aproape se confundă, iar în procesul de elaborare a spectacolului, concepția regizorală se naște în frămîntări comune cu ale scenografului — de parcă cei doi creatori ar fi o singură persoană. Adeseori, dezacordul dintre munca celor doi creatori se află la baza lipsei de unitate artistică într-un spectacol.

În ultimii ani scenografia s-a conturat ca o manifestare plastică în stare să contribuie creator la educarea gustului marelui public iubitor de artă, să militeze pentru o artă pătrunsă de ideile contemporaneității, pentru progres, pentru socialism.

Adînca, substanțiala și hotărîta transformare în concepția scenografică s-a dezvoltat după 23 August 1944, după ce puterea populară a orientat întreaga cultură spre obiectivele ei majore.

Problematica variată și bogată a dramaturgiei a determinat o nouă abordare a problemelor scenografiei. Două decenii ne despart de timpul în care această artă, ce nu-și propunea nivelul calitativ de astăzi, era confundată cu un meșteșug situat la periferia artei. Calea ascendentă a creației scenografice nu s-a înfăptuit fără greutăți și frămîntări în căutarea modului de exprimare realist-socialist.

Nu voi analiza aici drumul anevoios, parcurs de scenografii noștri, nici nu voi atinge cauzele obiective care au privat, un timp, de rezultate dezvoltarea calitativă a artei lor. Este îmbucurător faptul că, în ultimii ani, teatrul nostru a cîștigat poziții importante împotriva tuturor modalităților de expresie formale. Decorul copie „fidelă" și totuși inexpresivă a realității, încărcat de balastul detaliilor nesemnificative, care vrînd să spună totul sfîrșește prin a nu mai spune nimic, se întîlnește din ce în ce mai rar pe scenele noastre. Astăzi ideea că „a exprima" nu înseamnă „a reproduce" a căpătat evidență axiomatică. În căutarea modalităților de expresie proprii artei scenice, arta scenografului militează pentru concepția care acordă imaginii scenice o expresivitate poetică, în care sugestia completează elementul concret, prelungindu-i și adîncindu-i semnificațiile psihologice, etice, sociale.

Prin convenția sa, teatrul este foarte generos față de alte arte în puterea de a sugera. După cum ne arată istoria și experiența ce decurge din marile manifestări populare din trecut — teatrul grec, acela al evului mediu sau teatrul shakespearean — valabilitatea convenției a fost supusă probei timpului și publicul a fost întotdeauna apt să accepte și să înțeleagă convenția teatrală. Astfel, apelul făcut la lumea imaginativă a spectatorului nu s-a dovedit niciodată steril, atunci cînd convenția scenică a recurs la mijloace de expresie ce valorifică, dau profunzime și acordă largi rezonanțe ideilor și adevărului de viață aflate în opera dramatică.

Reflectînd personalitatea scenografului, tendințele scenografiei în teatrul contemporan implică și definirea poziției lui de creator. Orientarea materialist-dialectică în înțelegerea fenomenelor vieții a făcut posibilă contribuția activă a artistului scenograf la reconsiderarea de pe poziții înaintate a sensurilor profunde ale dramaturgiei clasice și contemporane.

Pătrunsă de frumusețea idealului pentru care militează, scenografia de astăzi înlănțuie toate experiențele sale artistice în vederea atingerii unui scop unic: realizarea unui spectacol de calitate, care să răspundă exigențelor marilor transformări sociale ale prezentului.

Înlăturînd rutina și constrîngerile unor inerții formale, teatrul de azi promovează invenția artistică sub cele mai diverse forme, diversitatea fiind una din trăsăturile caracteristice ale scenografiei contemporane.

Concepția scenografică contemporană, contrar celei din trecut, nu se mai referă la o compoziție ocazională de elemente sau de raporturi, ci urmărește înainte de toate crearea unor spații ale acțiunii dramatice, dotate cu virtuțile plastice ce vor acorda acestei acțiuni maximum de expresivitate și vor potența ideile care le animă. Necesitatea unei asemenea expresivități plastice dezaprobă retorismul facil al vechilor șabloane teatrale în aceeași măsură în care osîndește simbolul excesiv sau fără justificare utilizat, care, după cum spune Lenin, este uneori „un mijloc

www.cimec.ro

comod de a te dispensa de necesitatea de a sesiza, de a arăta, de a justifica determinările conceptelor". O astfel de condiție, continuă Lenin: „trădează înclinarea spre înțelegerea difuză, abstractă, deci indirectă a realității". Adeseori schematismul își caută astfel, în convenția metaforică sau în simbolul facil, un nimb ispititor dar fals poetic.

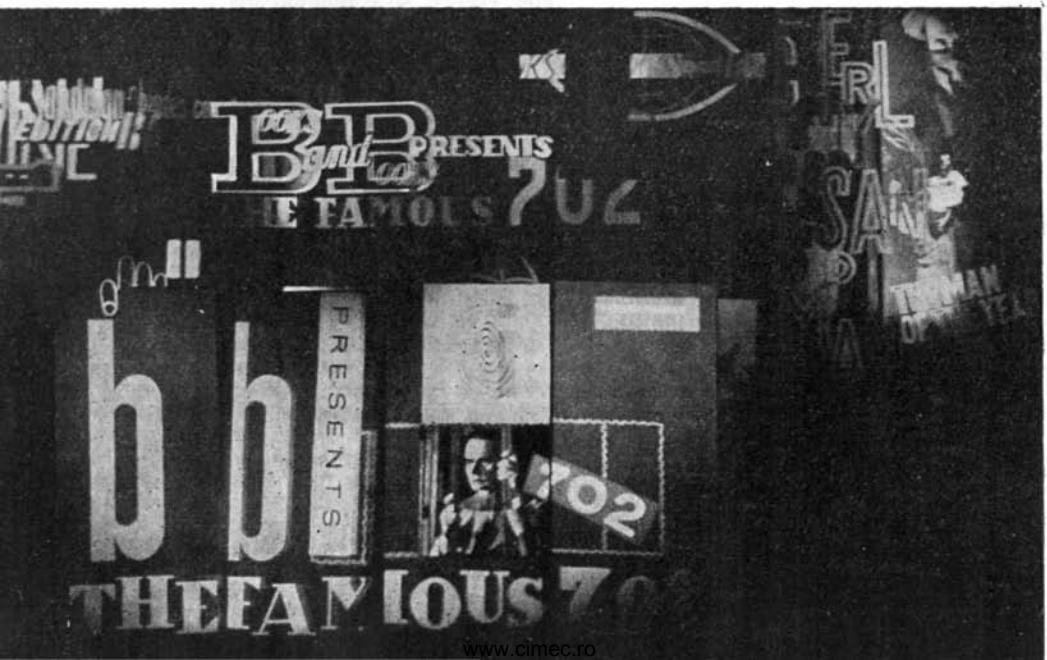
De aceea creațiile scenografilor de astăzi nu mai înfățișează stiluri sau facturi fixe, strict cristalizate, ci dovedesc o excepțională sensibilitate pentru trăsăturile specifice artei teatrale, o judicioasă percepere a intențiilor regizorale, o receptivitate care dictează întotdeauna noi soluții, adeseori diametral opuse de la o piesă la alta, soluții ce generează o scenografie dramatică omogenă, din care întîmplătorul este exclus.

În ce măsură contribuie concepția scenografică la unitatea artistică a imaginii scenice, cum va putea trezi maxime asociații de idei între latura plastică a spectacolului și universul de idei și fapte exprimate de dramaturg, prin ce mijloace va sluji mai eficient sistemul de imagini ce aparțin reprezentării, în ce modalități va putea determina emoția și adeziunea spectatorilor la mesajul social al piesei, iată întrebările pe care pictorul și le pune odată cu regizorul la începutul muncii. Pornind de la aceste postulate, arta scenografică își restructurează fundamental pozițiile, creîndu-și propriul său alfabet în afara oricărei rețete sau a oricărui șablon.

Fluiditatea reclamată de nenumăratele introspecții aflate în piesele contemporane determină „laconismul" expresiei scenografice — formă tipică a tendințelor contemporane. Trebuie însă subliniat că laconismul scenografic nu este un mijloc comod de a ascunde lipsa de măiestrie artistică, ci dimpotrivă, pretinde artistului capacitate de sinteză, putere de evocare, o profundă gîndire artistică.

Preocuparea de unitate în diversitate constituie încă una din tendințele scenografiei moderne. Spectacolele ce implică un mare număr de tablouri solicită, atît în repertoriul contemporan, cît și în cel clasic, soluția *dispozitivului unic*. În spectacolele noastre, căutări

Față de cortină mobilă, compusă din panouri, în montarea „Celebrului 702" de Al. Mirodan, la Teatrul de Comedie, în scenografia lui Al. Brătășanu



www.cimec.ro

scenografice foarte interesante au ilustrat acest principiu. El asigură continuitatea acțiunii, creează o varietate de imagini în unitatea artistică a montării și acordă omogenitate suitei de imagini teatrale.

Cele mai reușite decoruri din ultima vreme au fost în teatrul nostru acelea care au încercat să sugereze prin elemente caracteristice un anumit mediu de viață determinat în timp și spațiu. Mergînd pe linia unei esențializări cît mai profunde, în strînsă dependență cu ideile și stilul operei dramatice, ele au reușit să pună expresiv în valoare sensurile adînci ale piesei și ale concepției regizorale.

Tendințele contemporane nu se limitează la un singur stil care să domine scenografia și să treacă drept contemporan prin excelență : este greu deci de a formula atotcuprinzător aceste tendințe. La creatori diferiți ele se manifestă diferit. În concluzie, tendințele contemporane în scenografia noastră s-ar putea defini prin simplitatea expresivă a formulării, calitatea artistică și funcționalitatea sa, diversitatea în unitate, receptivitatea față de ideile și stilul dramaturgului. Arta contemporană nu poate fi uniformă. Spre ea duc diferite căi. Și pe toate aceste căi luminate de adevărul vieții și de țelul ideologic al oamenilor noi, artistul poate găsi noul. Este ceea ce afirmă cu strălucire realismul socialist.

Ne bucură azi tinerețea celor mai mulți pictori-scenografi, tinerețea plină de vitalitate a însuși teatrului romînesc. Ca profesor, urmăresc, zi de zi, creșterea plină de speranțe a unor proaspete generații de scenografi, crescuți astfel încît să stăpînească atît mijloacele tehnice, cît și măiestria artistică și care gîndind dialectic un spectacol, în funcție de toate coordonatele sale, vor acorda totdeauna primatul textului și concepției regizorale.

Există zeci de nume de artiști care au servit cu vigoare zeci de titluri de piese în spectacolele cele mai bune ale acestor ani — ani cărora noi toți le-am fost ucenici. Pentru că, mai limpede poate în scenografie decît în alte sectoare ale creației teatrale, noi ne-am creat „din mers" o școală, a noastră. Partinitatea creatorilor a fost busola care ne-a servit în atingerea acestui țel.

Al. Brătășanu

maestru emerit al artei
profesor la Institutul de arte plastice „N. Grigorescu"

ROLURILE MELE

M-am reîntîlnit de curînd cu Caragiale. De astă dată nu cu vreun ipistat sau vreun frizer din galeria eroilor săi, ci cu nenea Iancu „personal", cel din piesa lui Mircea Ștefănescu. Emoții mari. Și am și „rezon" să le am. Mi-am făcut ucenicia, adolescența și m-am maturizat la „curtea" lui „I. L.".

Iată-mă-s în cabină. Din oglindă, mă privesc zîmbetul amar, mustața bătăioasă, buzele subțiri ale lui Caragiale.

— Cum ai ajuns aici ?

— Greu, nene Iancule, parol, pe onoarea mea de actor. Viața mea nu a fost totdeauna roză ca fundele Ziței...

— Ai jucat mult ?

— Mult. Să le numărăm „rolele" : 20 la provincie, 50 la grădina de vară, 30 la un teatru particular, 20 la provincie...

— Astea le-ai mai numărat.

— În altă provincie... C-așa eram noi actorii... Dar cu una cu alta, fac 200 de roluri... Parcă mă văd : dublură a rolului principal în *Mansarda*, Doolittle din *Pygmalion*... Zău, am jucat toate genurile : dramă, comedie, operetă, revistă... Numai la Operă n-am cîntat. Dar nu mi-a stricat școala asta lungă și aspră. Am avut și un dascăl luminat, care mi-a călăuzit pașii : Ion Aurel Maican.

— Și ce-ai învățat în anii aceia ?

— Am învățat, în primul rînd, că

www.cimec.ro

sală de teatru înseamnă și spectatorul de la galerie, și cel din fotoliul capitonat. Am învățat să mă „bat" pentru toți. Să nu-mi „scape" unul. Trebuie să îmbrățișez cu rolul mai toate categoriile de spectatori. Să aud în sală o simfonie a rîsului, executată de toată lumea. Am învățat de la marii înaintași că trebuie să cred în rol, în personaj ; că temelia lor și a mea a fost realismul adînc, sănătos, clădit pe studiul rolului, pe relațiile dintre erou și mediul social...

— Și cum ai făcut, comediantule, să treci la roluri serioase ?

— Vrei să spui, maestre, la eroii mei pozitivi... În anii aceștia de tinerețe a teatrului, intrasem un tînăr obosit de rolurile din mici comedioare de mucava și tul vopsit... Am trecut la un repertoriu care propunea un efort înnoitor, o primenire nu numai a garderobei, ci și a modului meu de gîndire... Publicul a fost puțin surprins la început... Nu pufnea de rîs la primele mele replici...

Omul nou. Cum este el. Care sînt coordonatele lui sufletești. Trebuia să-l cunoști. Să-l înțelegi ? Mai mult, să-l iubești, să te străduiești să fii la fel cu el. L-am întîlnit pe omul acesta nou și în *Iarbă rea*, și în *Ziua cea mare*, și în *Minerii*, *Anii negri*, *Mielul turbat*, *Ziariștii*, *Ancheta*, *Maria*, *Cînd scapătă luna*, *De n-ar fi iubirile*, *Ștafeta nevăzută*... Au fost pietre de încercare ale măiestriei actoricești. Nu totdeauna textele dramatice erau perfecte, ideale. Noi, actorii, trebuia să punem uneori „mortarul" care să consolideze edificii mai puțin trainice. Am crezut în omul acesta nou, pentru că el zidea tot ce se înalța lîngă noi. I-am iubit mai ales umorul, ironia mușcătoare, revers al umanismului său fără de margini.

— Și Mitică ?

— Îl chema Mitică Ionescu, cel din *Mielul turbat*. Eroul pozitiv din comedie. Vocea și conștiința omului din stal — iată galeria rolurilor mele preferate. Aș vrea cît de multe de acest fel... Eroul de pe scenă răsfrînt din

www.cimec.ro

Unul din marile roluri jucate, în aceşti ani, de Marcel Anghelescu: Matei Millo, din spectacolul Naţionalului bucureştean cu piesa „Căruţa cu paiaţe" de Mircea Ştefănescu

viaţă ca dintr-o apă limpede. Am jucat roluri pe care nici nu visam că le-aş fi putut aborda. Asta, pentru că am crezut în ele. Pentru că eu cred în meseria de artist al anilor noştri. Şi asta cere muncă dîrză, studiu, hotărîre de a te dedica scenei.

Cîte roluri am jucat în aceşti 20 de ani şi cîtă experienţă acumulată !... Şi cît e de greu să fii un artist nou, fără a te servi de arsenalul unor metode vechi, perimate, de gesturi-şablon şi cîrlige-tip... Ce satisfacţie e să deslueşti „omul tău" din piesă, să mergi ca el, să crezi în el, ca să te creadă spectatorul. Jucînd în distribuţii strălucite, au fost, cei 20 de ani, ani de satisfacţii nebănuite, de degajare absolută faţă de contracte, angajamente şi incertitudini materiale.

— Şi n-ai uitat cum ai început ?

— Vai de mine... Uite, acum sînt Bogoiu din *Jocul de-a vacanţa*. Acum cîteva decenii aveam în aceeaşi piesă o semifiguraţie. La premieră, înainte de a intra în scenă, am privit... Erau acolo Bulandra, Vraca, Maximilian, Timică... Mi s-au tăiat genunchii... „Marcele, la luptă, caută să fii la înălţime !..."

Şi azi, înainte de a intra în scenă, mi se taie genunchii de emoţie. Pentru cei din sală. Nu-i cunosc. Sînt acolo eroi anonimi, făurari de frumuseţi ale muncii, prietenii mei, pentru care joc şi ale căror gînduri le spun tare, în felul meu, cu maniera mea...

Şi-mi zic, ca şi acum 25 de ani : „Marcele, la luptă, caută să fii la înălţime !..."

— Va să zică aşa...

— Aşa, nene Iancule, pe care o să te duc în scenă. Mata ai spus acu' 60 de ani că rîsul îi arde pe ticăloşi, noi am învăţat că rîsul şi afirmă, rîsul duce mai departe ce e bun şi frumos.

Marcel Anghelescu
artist emerit

www.cimec.ro

M-AM FORMAT ÎN ACEŞTI ANI

Sînt un actor al acestor 20 de ani, în tot înţelesul cuvîntului.

Începutul meu e semnificativ : la Teatrul Poporului.

Am deci 20 de ani de teatru, cei mai mulţi petrecuţi pe scîndurile unor scene din provincie : Brăila, Baia Mare...

Am jucat un număr însemnat de roluri, de la *Dezertorul* şi *Năpasta* la *Bădăranii, Mielul turbat, Baia, Aristocraţii, Tache, Ianke şi Cadîr* şi piesele lui Brecht...

N-am avut parte, datorită unei copilării şi unei tinereţi amare, să studiez la Institutul de Teatru. Aceasta a însemnat pentru mine o sumă de eforturi uriaşe, strădanii continue. Din fericire, întotdeauna în teatrele în care am jucat, am găsit mediul ambiant cel mai propice unei efervescenţe culturale. Alături de regizori ca Horea Popescu, Lucian Giurchescu, Mihai Dimiu, lupta pentru autodepăşire a devenit firească, limpede.

Am avut de luptat cu... succesul, cu hazul pe care-l stîrneam pe scenă, cu trucul vulgar şi efectul ieftin. Era vorba deci de elevare, de cizelare, de însuşirea măiestriei. Am avut condiţiile prielnice. Actor nou înseamnă om de cultură. A-l înţelege pe Brecht înseamnă o muncă migăloasă şi tenace, o „călătorie" culturală vastă. A găsi linia unui rol înseamnă studiu. M-au ajutat înfloritorul nostru peisaj teatral-artistic, omogenitatea colectivului, simţul de răspundere şi „munca la cea mai înaltă tensiune".

Am jucat roluri şi mari şi mici. Şi pe Ui, şi un rolişor în *Motanul încălţat,* şi pe Akim din drama lui Tolstoi, şi cîteva replici în *Măria sa bărbatul,* şi profesorul din *Antigona şi ceilalţi,* şi pe „microbistul" din *N-avem centru înaintaş...* Am jucat preocupat de identitatea personajelor diverse, variate în unitatea lor, nu atît prin „aplice" de machiaj, ci prin „aplicele" unor stări temperamentale tot mai diverse.

Unul din rolurile pe care le-am abordat cu mare emoţie a fost Arturo Ui. Sondajele istorice, politice, studiul marxism-leninismului s-au dovedit tot atîtea imperioase cerinţe. Am înfruntat rolul, şi dacă am realizat ceva în compunerea lui, succesul se datoreşte în primul rînd faptului că asupra mea stătea aplecată veghea celor 20 de ani de teatru nou.

Intru în teatru cu emoţie, ca la un examen. Urc pe scenă cu sufletul la gură, ca acum 20 de ani, cînd jucam ca artist amator pe la cămine culturale, în regia unui mecanic de şalupă. Cînd rîde publicul, vreau să-i fie limpede de ce rîde. Vreau să-l urască, odată cu mine, pe Ui-Hitler şi să-şi strîngă pumnii pentru ca trecutul să nu se mai întoarcă. Aceasta e profesiunea mea — să fac oamenii să iubească sau să urască. Sînt actor al teatrului nou. Şi acum, cînd joc un rol principal într-o nouă piesă de Dorel Dorian, mă străduiesc să fiu pe scenă o „voce" a contemporaneităţii. Cel de-al 20-lea an m-a cinstit cu titlul de artist emerit. E titlul care se leagă de începutul, dar şi mai mult de viitorul teatrului românesc, pe care vreau să-l cinstesc, cu toate puterile mele, ca soldat sau ca... general, în distribuţiile viitoarelor spectacole.

S. Mihăilescu-Brăila
artist emerit

www.cimec.ro

PRESTIGIUL INTERNAȚIONAL AL PĂPUȘARILOR ROMÎNI

Stau și depăn vechi amintiri... Teatrul de marionete ? Un grup de cîțiva entuziaști, cei mai mulți studenți (oare își mai amintesc de zilele acelea „studenții“ Ion Vlad și Aurel Stoicescu, azi nume cunoscute în arta plastică românească ?), și o mare animatoare : Lucia Calomeri. O bătrînă profesoară, pasionată, dezinteresată, organiza, sub auspiciile Sindicatului Învățătorilor al Casei Școalelor, spectacole de marionete. Spectacolele noastre erau fruste, puțin stîngace ; noi înșine, geografi și navigatori ai călătoriilor pe care le întreprindeam pe scena cea mică... De unde repertoriul, de unde banii necesari pentru spectacole ?... Din belșug aveam numai entuziasm și setea de a învăța fără preget, iar spectacolele noastre semănau puțin și cu tradiționalele reprezentații de bîlci ale populariului Vasilache. Cu lădița de păpuși după noi, am făcut drumuri lungi și întortocheate, am străbătut prin școli și cămine culturale, am avut sediul și într-un vagon uriaș, instalat pe un loc viran, și într-o sală de cinema... Și iată, în anul 1945 se deschide teatrul „Țăndărică“. Avem un sediu, un nucleu de repertoriu... Și avem și salarii... Și avem și succes. Anul 1949 consacră un nume, un stil, un teatru ce avea să-și cîștige răsunet mondial : „Țăndărică“ devine teatru de stat.

Am jucat în : *Spre mările Sudului, Circul „Țăndărică“, Pădurea fermecată, Sirena cea mică, Galoșul fermecat, Harap Alb, Circul „Atlantic“, Căluțul cocoșat, Giscănelul, Umor pe sfori, Povestea porcului, Punguța cu doi bani,*

www.cimec.ro

Milioanele lui Arlequin. Acestea sînt spectacolele marionetelor. Păpușile și-au avut și ele marile lor succese, cele două colective năzuind să fie două paralele... ce tind să se ajungă și să se depășească. I-am fost „mamă" lui „Țăndărică", creație plastică realizată de Ella Conovici. Zi după zi, an după an, s-au cristalizat, sub comenzile sforilor, pașii vioi, gesturile de strengar isteț ale păpușii, azi efigie teatrului nostru.

Ca în orice sector al artei (poate și mai mult aici, unde mînuirea marionetei e strîns legată de o mare abilitate tehnică), drumul spre realizare e legat de o luptă aprigă cu inerția, de veșnice și înnoitoare căutări, de exerciții ades epuizante. Acceptarea de către spectator a convenției (legată de firele vizibile ce conduc personajele în scenă) cere o înaltă măiestrie, pasiune și dăruire. Azi avem minunatele condiții materiale pe care le visam pe vremea cînd eram elevii doamnei Calomeri, și drumul spre desăvîrșire e strîns legat de conștiința profesională a artistului. Și, desigur, datorită acestor condiții, drumurile teatrului nostru au fost încununate de succes. Drumuri, la figurat, dar și la propriu. Turnee : 1957 — Festivalul de la Moscova ; în același an, turneu în Cehoslovacia, apoi în R.A.U. ; în 1959 : în R.D.G., R.F.G. ; în 1960, în R. P. Ungară ; în 1961, în U.R.S.S. și R. P. Polonă etc.

„Țăndărică" e azi un nume cunoscut și, fără falsă modestie, trebuie să amintim că în toate clasamentele specialiștilor, teatrul nostru e calificat drept unul dintre cele mai bune din lume, dacă nu chiar cel mai bun... Aici s-au realizat *Micul Prinț... Apolodor...* Cu o legitimă mîndrie aș vrea să amintesc de modesta mea contribuție la înființarea primului teatru de stat din R.A.U. Îmi face plăcere să citesc rîndurile scrise în ziarul *Al Ahbar* despre Ioana Constantinescu și subsemnata :

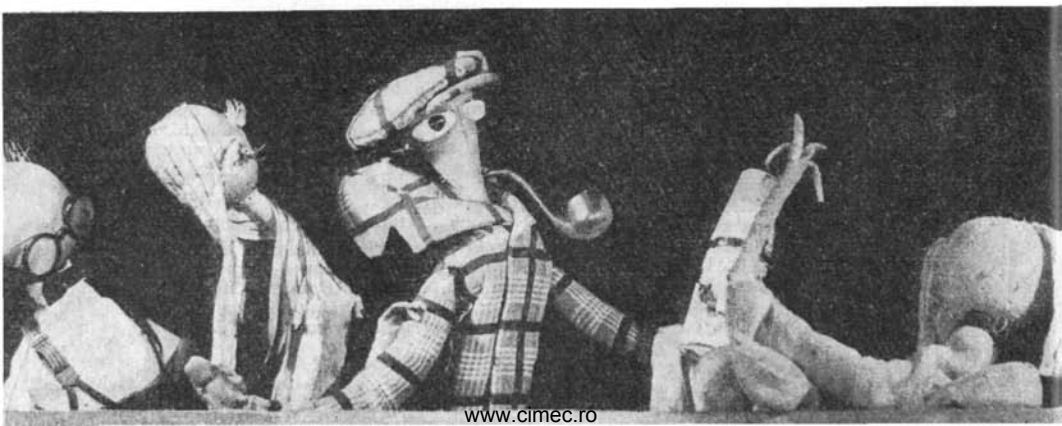
„Ioana a început să caute, printre personajele egiptene cunoscute, tipurile cele mai reprezentative pentru eroii teatrului de marionete, iar Dorina să caute, printre sutele de tineri și tinere care s-au prezentat la concurs, pe cei care pot da mai bine viață păpușilor pe planșeta teatrului... Dorina a preluat toate păpușile de la colega sa, care a terminat confecționarea lor, și a început să-i învețe pe cei opt băieți și o fată cum să le miște pe scenă... După șapte luni, fiecare specialistă și-a terminat misiunea : Ioana a creat păpușile care apar pe scenă, iar Dorina a reușit să-i învețe pe elevii săi secretul mișcării acestora..."

Acesta a fost, pe scurt, istoricul muncii noastre la umbra piramidelor, unde l-am ajutat pe Chater Hasan, un confrate egiptean de-al lui „Țăndărică", să apară „în lume"...

E unul dintre nenumăratele aspecte ale prestigiului internațional de care se bucură teatrul de păpuși românesc — prestigiu de care mă simt strîns legată și prin faptul că port astăzi titlul de artistă emerită. Titlul cinstește și pe neștiuții păpușari anonimi, care ne-au transmis flacăra pasiunii lor... E un titlu care obligă la... Dar, în loc să înșir multitudinea sarcinilor de creație care ne stau în față, le-aș rezuma în două cuvinte : *artist cetățean*.

Dorina Tănăsescu
artistă emerită

Scenă din „Mîna cu cinci degete" de Al. Andi și Mircea Crișan, unul din primele mari succese ale lui „Țăndărică". Regia : Margareta Niculescu



www.cimec.ro

Eroul în legăturile lui cu lumea

II

Dramaturgia brechtiană a exercitat şi mai exercită o înrîurire insistentă asupra literaturii dramatice moderne, dar în privinţa ei există înţelegeri diferite. În accepţia unora, teatrul epic înseamnă o experienţă de „antiteatru" care, în expresie ultimă, se constituie drept un teatru al absurdului. În unele locuri apare un fel de reducţie (şi ideologică şi formală) a teatrului epic, sub forma unui teatru narativ (deşi însăşi alăturarea termenilor pare un nonsens). Eroul, sau un purtător de cuvînt neutru al autorului, narează biografia în prim-plan, în timp ce pe alte planuri ale scenei această biografie se reface, în scene şi tablouri disparate, fie sub semnul arbitrareităţii, fie sub acela al unei argumentaţii rigide, cu concluzia rostită înaintea demonstraţiei. Dar relatarea unor evenimente dramatice nu înseamnă totdeauna şi dramă, iar natura acestui comentar la un album scenic cu episoade mai mult sau mai puţin cutremurătoare ori comice vine adesea în contradicţie cu natura dramei, care presupune conflicte prin ciocnirea directă între caractere, între idei. Neîndoios că formula poate capta atenţia şi impune uneori urmărirea stringentă a unui destin, dar este oare acest teatru narativ o posibilitate de a structura eroi durabili prin universalitate?

Un răspuns afirmativ e greu de dat. O adaptare de acest fel a romanului *Război şi pace*, făcută de un trio german în care figurează şi Erwin Piscator, nu e decît o schemă (inteligentă) a monumentalei proze, şi dacă izbutim să regăsim cîte ceva din Bezuhov, Andrei Bolkonski, Liza, aceasta se întîmplă pentru că, mental, raportăm în permanenţă apariţiile fugitive de pe scenă la materialul literar cunoscut. O comedie sovietică, *Viori de primăvară*, de Alexandr Stein, mi s-a părut a fi la limita de jos a posibilităţilor sale de dramaturg; este, de altfel, şi dificil să recuperezi retrospectiv vreun personaj al ei: autoexpunerea lor era atît de rezumativă, încît nu se putea referi decît la una-două trăsături exterioare. Drama lui Pavel Kohout *O astfel de iubire* e o construcţie îndemînatică, ducînd, din nefericire, la o concluzie aberantă, în care sinuciderea (precar motivată) a unei fete e pusă pe seama întregii societăţi; n-a fost, cred, intenţia

Continuare din nr. 6/1961.

www.cimec.ro

autorului de a ne ghida spre această deducție, dar construcția narativă e desfășurată astfel încît nu lasă loc dezbaterii, argumentelor și contraargumentelor, ci înșiră doar probe din ce în ce mai copleșitoare, culminînd cu actul sinuciderii. Invitația făcută inițial spectatorului de a judeca este retrasă în final. O altă încercare a dramaturgului ceh, de a prezenta într-un comentariu propriu *Ocolul pămîntului în 80 de zile*, nu are alt efect decît acela de a-l ridiculiza (nu de a făuri un personaj ridicol) pe Phileas Fogg și de a face unele aprecieri pamfletare la adresa lui Jules Verne. Se pare că, în reducția sa „narativă", teatrul epic își pierde în primul rînd rațiunea de a fi.

Experiențe analoge tentate în teatrul nostru nu sînt apreciabile, cu atît mai puțin cu cît, în unele cazuri, comentariul adresat direct publicului nu e decît un procedeu exterior, menit să încadreze ca o ramă fragedă un tablou cam vești din vremi trecute. Rămîne deocamdată personajul Janei Mincu din *De n-ar fi iubirile...* de Dorel Dorian, a cărei existență, mai puțin trecătoare, se relevă mai ales datorită valorii originale a dramei și faptului că printr-o anume abilitate stilistică firul narațiunii intră adesea în țesătura dramaturgică.

Mai profitabile apar experiențele care tind spre universalitatea eroului, pornind nu de la un cumul de procedee insolite, ci de la realitatea acestui erou, care, cu cît își extinde legăturile cu lumea, cu atît ajunge la o mai amplă conștiință de sine și la un carat mai înalt de individualitate. Investigația mai profundă în psihologia eroului și proiectarea mai largă a personalității sale în viața socială duc și la o rezolvare actuală a raportului între specificul național al personajului dramatic și caracteristica sa de model uman internațional. În această încercare neostenită a dramaturgilor valoroși, de a reflecta noul tip de umanitate propriu realității noastre socialiste, și a-l edifica artistic, forma nouă se elaborează mai anevoie; de aceea, ne și întîlnim adesea cu tipul nou în expresia dramei psihologice sau a comediei de situații. Totuși, importanță primordială are faptul că se descoperă mereu noi dimensiuni ale eroului real, că s-a și creat o nouă tipologie și că s-au și ivit unele elemente noi în expresie care disting teatrul actual de acela al perioadei anterioare, prevestind înnoiri și mai substanțiale. Practica dramaturgică actuală confirmă observația lui Camil Petrescu: „cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară, cu atîta e mai real. Dacă, răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși, e încă și mai real"[1]. Pe aceste două direcții, Cerchez, Pavel Proca, Anghel Dobrian și alții s-au impus ca eroi ai timpului și au îmbogățit galeria de figuri contemporane a teatrului. În ultima sa piesă, *Moartea unui artist*, Horia Lovinescu a construit o personalitate impunătoare, sculptorul Manole Crudu, a cărui dramă e însăși existența sa de demiurg în luptă cu limitele fatale ale materiei. După ce o bună parte a vieții a reușit să înfrîngă piatra, scoțîndu-și din ea visurile voite, ajungînd la acea treaptă a puterii de creație cînd materia inertă se lasă modelată de gînd fără nici o împotrivire, iată-l acum, din cauza unei boli de inimă, în preajma marii înfruntări cu moartea: „M-apucă o neliniște cumplită și, deodată, cu mirare, văd, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, cum realitatea se dislocă, crapă ca o pojghiță zguduită de cutremur, se subțiază și sub ea apare... Și totuși, nu sînt nebun. Mă controlez. Dar, în clipele acelea de spaimă, cînd totul fuge și se destramă, făcînd loc unei alte realități, necunoscute, eu nu mai sînt eu. Înțelegi, n-am fost în viața mea bolnav, nu m-am gîndit o dată la moarte, sau, dacă m-am gîndit, a fost cu o cumplită beție de orgoliu — că mîinile astea au învins, că plăsmuiesc altă viață, încît sub greutatea ei moartea e strivită, gonită nu știu unde..." În spaima, atît de omenească și cutremurătoare, de neant, omul acesta puternic, cu o încredere neclintită în rațiune, își recaută legăturile cu

[1] „Opinii și atitudini" (cronică la „Ioana d'Arc" de Bernard Shaw). Editura pentru literatură, 1962, p. 333.

www.cimec.ro

lumea, respingînd şi faptul şi ideea singurătăţii. Din adîncul convingerilor sale porneşte un mesaj către artiştii din lumea întreagă : „Epoca noastră este cu deosebire epoca solidarităţii deschise şi responsabile în bine sau în rău... arta este, înainte de orice, semnul puterii omului asupra haosului şi morţii." Fiului său Vlad, sculptor şi el, îi propune să lucreze, amîndoi, la proiectul său ultim *Zburătorul*, „o statuie care să sugereze saltul omului într-un nou ev, să se înalţe pînă la mit". Dar tînărul e de altă concepţie artistică, nu crede în triumful raţiunii, şi-apoi o vanitate rea îl ţine într-un complex de inferioritate izolator. Între ei doi nu există deocamdată o posibilitate de relaţie. Manole se întoarce spre imaginea păstrată a tinereţii sale, care e actriţa Claudia Roxan, şi pe care se pare că o mai iubeşte. „Să nu pleci, Claudia — o roagă cu sinceritate. Dacă nu pot munci, numai tu îmi poţi da o certitudine, un punct de sprijin imediat, în a cărui realitate să cred". Tinereţea este însă fugace, ireversibilă, Claudia va pleca. Sculptorul priveşte în jur şi o descoperă pe adolescenta Cristina, sufletul său se deschide proaspăt către noua tinereţe a lumii, dar Cristina îl admiră, i s-ar putea jertfi cu puritate, însă îşi are lumea ei, dragostea ei, visul ei, şi Manole Crudu încearcă o nouă dezamăgire. Nici Toma, al doilea fiu, tînărul savant, nu i se pare tatălui una din acele certitudini pe care le rîvneşte, căci acesta, într-o exaltare juvenilă, opune „universului mărginit" al artei părintelui său, cel „infinit, al ştiinţei". Artistul simte cum eşuează încercările sale de a ieşi din singurătate şi se întoarce spre bătrîna doică, cea care l-a crescut, păstrătoarea aromei tari a pămîntului natal, dar în mintea căreia raţiunea a şi început să adoarmă, lăsînd să se trezească monştrii spaimelor ancestrale şi ai întrebărilor fără răspuns din tenebrele neştiinţei. Îmbogăţit dureros cu un şir de noi experienţe care nu i-au putut înlătura, ci i-au adîncit groaza de haos, artistul porneşte ultima, cea mai crîncenă şi mai splendidă luptă a vieţii sale — încleştarea hotărîtoare cu moartea. Ca un Pygmalion revers, el creează o statuie îngrozitoare, în care-şi decantează toate spaimele, toate impurităţile sufleteşti, tot ceea ce i se pare vrăjmaş omului şi frumuseţii lumii. Fizic, în urma efortului acestuia supraomenesc, va fi înfrînt de boală. Dar spiritual a învins moartea şi, în clipa cînd porunceşte fiului său să distrugă imaginea morţii (şi acesta o face), artistul şi-a şi perpetuat fiinţa creatoare într-un alt om, care îi va continua opera ; pe uriaşul ei frontispiciu stă scris : „e bine să fii credincios ţie însuţi... dar e mult mai important să fii credincios oamenilor". Prin aceasta, Manole Crudu a ajuns la o universală legătură cu umanitatea şi a căpătat o generalitate de proporţii impresionante.

Imaginea artistului care se eliberează de o povară sufletească copleşitoare încrustînd-o în materie nu e nouă ; biografiile şi autobiografiile unor mari creatori, descriind acest proces de o tensiune dramatică vibrantă, au furnizat literaturii motivul în variate ipostaze. Gogol a mărturisit odată că, de fapt, toate personajele din *Suflete moarte* sînt aspecte ale propriei sale naturi şi că el dorea, exprimîndu-le, să le anihileze, să le ucidă în el. În literatura noastră dramatică, Octavian Goga a fost, mi se pare, primul care a folosit acest motiv, parafrazînd mitul legendar în piesa sa *Meşterul Manole* (1928). Un sculptor, Galea, care nu-şi poate realiza iubirea pentru o femeie căsătorită, Ana, se eliberează de frămîntarea sa erotică întruchipînd-o în statuia intitulată „Atlantida". Acest „transfer de substanţă sufletească : idolul de marmură ia locul plăsmuirii carnale... se desfăşoară — apreciază cu îndreptăţire Eugen Lovinescu — în cadrul unei problematice pusă în valoare mai ales prin frumuseţea limbii şi patosul convingerii, într-un fluid ce trece din viaţă în artă." [2] Dar creaţia lui Horia Lovinescu îi este superioară nu numai prin extensia spirituală a tipului şi prin forţa ideii, ci şi prin relaţionarea multiplă a eroului în timp, ceea ce duce la depistarea unei

2 „Istoria literaturii romîne contemporane", p. 349.

www.cimec.ro

generalităţi cuprinzătoare într-o individualitate puternic desenată, la înţelegerea profundă a încadrării prezentului nostru în contemporaneitatea universală [3].

Sinteza aceasta, de valoare universală, a tipului e şi punctul de stabilitate în existenţa proteică a actorului. În realizarea scenică, actorul înfăptuieşte convergenţa dintre adevărul vieţii, adevărul gîndirii autorului literar şi adevărul propriei sale gîndiri ; cînd personajul izbuteşte, în această triplă fuziune, să capete viaţă independentă, el fixează o nouă trăsătură în personalitatea actorului, iar uneori defineşte esenţial personalitatea însăşi. Cînd spunea că, prin dispariţia lui Nottara, voievozii ar muri încă o dată, Camil Petrescu nu emitea o butadă, ci o afirmaţie peremptorie, întemeiată pe o îndelungă observare a felului în care acest mag al scenei consacrase artistic un şir de domnitori şi-şi constituise astfel, sieşi, o efigie.

Dar pentru atingerea unui asemenea rezultat este nevoie de încordarea creatoare a talentului pînă la acel grad de incandescenţă cînd eroul devine un aliaj fluid de date individuale şi valori generale. Marii actori au ştiut totdeauna să sugereze ramificarea legăturilor eroului cu lumea, evocînd un univers şi explicînd prin el mai profund caracteristicile personajului. Cum se făureşte această minune — cînd interpretul e, pe scenă, singur, purtînd cu sine numai cuvîntul şi gestul — nu e tocmai lesnicios a lămuri. Unii teoreticieni (actori, regizori, critici) sînt de părere că aici îşi spune cuvîntul hotărîtor intuiţia artistului ; bătrînului critic Sarcey i se părea supremă lauda ce i-o aducea lui Mounet-Sully atunci cînd îl admira nu atît pentru că l-a înţeles pe Hamlet, ci pentru că „l-a simţit profund", personajul transformîndu-se, pentru actor, într-o „obsesie", invadîndu-l şi fasonîndu-l într-atîta încît interpretul nu mai juca, ci era însuşi omul din piesă [4]. O altă opinie susţine ca determinant bagajul de informaţii referitoare la acţiune, considerînd intuiţia actorului ca un produs ulterior acumulării de cunoştinţe. Teatrul epic se reazemă pe adoptarea unui punct de vedere de critică socială, în virtutea căruia jocul devine un colocviu cu publicul, asupra condiţiilor sociale conţinute în textul dramatic. „Scopul efectului de distanţare este de a detaşa «gestul social» care e la baza tuturor evenimentelor. Prin «gest social» trebuie înţeleasă exprimarea prin mimică a relaţiilor sociale între oamenii unei epoci determinate" [5]. „Raporturile noastre cu lumea — susţine Jean-Louis Barrault — sînt magnetice... Sîntem conduşi în descoperirea universului de instinct, experienţă, inteligenţă" [6]. Această explicaţie se referă la momentele trecut, prezent şi viitor în conceperea rolului şi se prea poate să fie mai aproape de adevăr pentru că vizează natura procesuală a actului artistic. Aşa cum reflectarea fenomenelor realităţii în conştiinţă nu reprezintă o scînteiere, o luare instantanee de tipare, ci e un proces în trepte, de căutare activă, ce se verifică mereu pe sine, tot astfel formarea personajului în actor şi prin actor e un proces reflectoriu în care, pe lîngă fenomenul pre-

---

3 Dintr-un anume unghi de vedere, Manole Crudu se opreşte la un prag dincolo de care se afla o nouă înţelegere a cerinţelor faţă de felul de a trăi al omului între semeni şi chiar o înţelegere mai înaltă a sensului creaţiei. Tragedia sa constă şi în aceea că nu mai poate păşi peste acest prag tocmai cînd mintea şi voinţa îl hotărîseră s-o facă. Nu este, desigur, o limită a autorului, ci una istorică a personajului, a cărui existenţă se întrerupe într-un punct maxim, atunci cînd cu „un plus de responsabilitate şi luciditate, caracteristic unui artist al zilelor noastre şi în special pentru artistul socialist", el „îşi distruge ultima lucrare, nu pentru a renega opera sa anterioară, ci, dimpotrivă, pentru că ultima compoziţie i-ar fi anulat opera", şi cînd ar fi început lucrarea supremă a vieţii sale „Zburătorul". Dar dacă aceasta este condiţia particulară a eroului în piesă, din punct de vedere teoretic, autorul (căruia îi aparţin consideraţiile citate — exprimate într-un interviu acordat „Scînteii tineretului" după premieră) s-a străduit să-l ancoreze în problematica „omului modern" se caută „să identifice noile coordonate ale poziţiei lui faţă de el însuşi şi faţă de Univers" şi nu putem să nu recunoaştem că în zugrăvirea destinului lui Manole Crudu, Horia Lovinescu dă un răspuns original, contemporan, de pe cea mai înaintată poziţie de gîndire, uneia din marile probleme ale omului.

4 Francisque Sarcey. „Quarante ans de théâtre" (feuilletons dramatiques), Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, Paris, 1900. p. 361.

5 Bertolt Brecht, „Descrierea sumară a unei noi tehnici de interpretare care produce un efect de distanţare" (revista „Le théâtre dans le monde", vol. IV-1, 1956, p. 19).

6 J. L. Barrault, „Nouvelles reflexions sur le théâtre", Flammarion, Paris, 1959.

www.cimec.ro

luat de conştiinţa creatoare (rolul din piesă), intervine şi o prelucrare a imaginii cu material independent. Se poate însuşi opinia după care actorul primeşte *conţinutul* rolului de la autor şi îi dă formă? Aceasta e, din punct de vedere estetic, o erezie. În lucrarea literară, personajul nu e lipsit de formă; iar în lucrarea interpretativă, conţinutul rolului scris, deşi determinant pentru personajul jucat, nu este suficient, arta actorului nu e o calchiere plastic-mecanică a cuvîntului scris. În fapt, în procesul de creaţie, conţinutul rolului se îmbogăţeşte cu idei şi sentimente ale actorului, e modelat cu ajutorul observaţiilor directe ale actorului asupra vieţii. Actorul *creează* personajul în mod necesar, legic, trecîndu-l de la stadiul de sugestie literară la acela de reprezentare vie pe scenă. În acest proces îndelung, plin de zbucium, în care uneori gîndirea actorului se poate depărta de realitatea rolului, are pondere decisivă calitatea materialului literar şi o pondere relativă calitatea intelectuală a actorului, capacitatea sa de a învesti rolul cu spirit, de a plasa făptura particulară a personajului în contextul universal. Dacă eroul e astfel conceput, poate actorul să-i restrîngă valoarea în scenă? Se întîmplă; şi nu mă refer la actorii slabi şi neajutoraţi care, în întîlnirea cu personaje puternice, rămîn înfrînţi şi, ca atare, le nimicesc şi pe ele, ci la talentele veritabile care folosesc metode de creaţie anacronice sau incompatibile cu natura piesei. Se întîmplă ca, în prezenţa unui erou a cărui forţă stă în gîndire, actorul să aibă impresia că trebuie să-l cureţe de idei, pentru a-i păstra cumva nealterate afectele. Într-un asemenea caz, din discipol al diavolului, Richard Dudgeon se transformă într-un blajin heruvim, devenind pastor nu la sfîrşitul spectacolului, ci la începutul lui (aşa cum s-a putut vedea într-o reprezentaţie a Teatrului din Oradea). Se mai întîmplă apoi ca personajul să fie deposedat de gînduri intime şi de porniri sufleteşti într-o raţionalizare excesivă; n-am putut să-l înţelegem altfel pe Inchizitorul chemat să dea lovitura de graţie Ioanei d'Arc (în spectacolul *Ciocîrlia* de Anouilh al trupei franceze „Vieux Colombier") decît ca un personaj-recitativ care însoţea strălucita cîntăreaţă principală cu un murmur complementar mereu în contratimp. Există şi cazuri cînd personajul este nu creat, ci confecţionat conform cu o schemă prestabilită, aplicîndu-i-se o formulă care nu-i convine: în *Antoniu şi Cleopatra* (Teatrul „Nottara"), una din numeroasele interprete ale reginei Egiptului dădea o tentă atît de temperamental-meridională hieraticei stăpînitoare încît, în cea mai mare parte a acţiunii, se găsea la pămînt, fie pentru a se zvîrcoli de bucurie ori durere, fie pentru a cere îndurare, ba chiar şi pentru a privi în sus, spre istorie — şezînd. În unele împrejurări, talentul actorului se transmută leneş în personaj, acesta rămînînd malformat, inspirînd nu veselie ori tristeţe, ci plictiseală de viaţă. Am văzut, într-o comedie italiană medievală jucată de studenţi, un Arlechino care, fiind greoi şi cam nepăsător, devenea — probabil fără voia interpretului — rău cu ceilalţi. Cînd albina nu mai vrea să muncească şi să producă miere, se schimbă în viespe şi secretă fiere.

Şi mai sînt, neîndoielnic, şi alte cîteva mii de cazuri de incompatibilitate, parţială adecvare sau inadecvare. Din punct de vedere principial, aceste numeroase împrejurări par a sta sub semnul a cel puţin două vicii de gîndire artistică: fie că actorul, prin străduinţă proprie ori prin sagacitatea regizorului, îşi mobilează spiritul cu generalităţi *adăugate* rolului scris, fie că interpretarea se divide în detalii şi se împotmoleşte într-o puzderie de particularităţi lipsite de raportare la întreg sau incapabile să se restaureze în întreg. Orice rol mare, memorabil construit, a însemnat totodată un echilibru între detalii şi ansamblu; talentul adevărat depune o cantitate uneori impresionantă de muncă pentru a fixa inspiraţia în tiparul cel mai potrivit, iar pentru aflarea acestui tipar sînt urmărite în principal conexiunile eroului cu celelalte personaje, cu lumea căreia îi aparţine. Aceasta e şi cheia de înţelegere pe care o oferă de obicei exegeza teatrală autorizată, în scopul cunoaşterii substanţei şi procesului de realizare a personajului. „Prin transpunerea în rol — notează Nikolai Cerkasov — eu înţeleg, înainte de toate, oglindirea realistă a lumii lăuntrice a personajului, a raporturilor şi legăturilor lui cu mediul înconjurător, precum şi a trăsăturilor sale individuale, unice şi totodată tipice pentru un mare număr de oameni... Interpretîndu-i pe Polejaev

www.cimec.ro

și pe Gorki, pe Petru I și pe Alexandr Nevski, pe Miciurin și pe Popov, a trebuit nu numai să creez portrete omenești veridice ale unor mari personalități istorice, dar să arăt, în același timp, epoca în care au trăit ele, rolul istoric și locul pe care l-au ocupat în epoca respectivă, precum și desfășurarea conflictelor de clasă... Trebuie să arăți nu numai omul, locul și rolul său în istorie, dar și istoria însăși." [7] Cînd actorul izbutește această performanță (deși nu întotdeauna o poate explica teoretic), privitorului i se relevă mereu noi frumuseți, prilejuindu-se uneori descoperiri surprinzătoare față de lectură. După reprezentația bucureșteană a teatrului grec „Piraikon", Liviu Ciulei a scris: „Cînd am văzut-o pe Papatanasiu-Mavromati și uluitoarea ei creație, în Electra, alături de intensitatea dramatică, de vibrația profund tragică, m-a frapat felul cum știa să-mi comunice, cu elementele moderne din sfera vieții de azi, realitatea Greciei lui Sofocle... Mijloacele ei de expresie erau profund realiste, obligîndu-ne să ne amintim tot ce știm despre Grecia antică, dar mai ales ajutîndu-ne să înțelegem realitatea relațiilor oglindite pe scenă. Mavromati ne sugera cu precizie natura socială a personajului, dar îl generaliza oarecum în ordine umană." [8] „În Tosca — povestește Ernest Pronier, unul din biografii marii actrițe franceze Sarah Bernhardt — ea nu încarna propriu-zis un personaj istoric, dar evoca totuși epoca Directoriului, tirania pontificală la Roma în anul 1800... Pentru aceasta, ea lăsa loc pantomimei și întrebuința un joc al fizionomiei extraordinar." [9]

Capacitatea aceasta deosebită pe care o are actorul de a generaliza personajul și a-l încadra într-un univers tipologic este în funcție de cantitatea de substanță intelectuală cheltuită pentru a stabili graficul relațiilor eroului cu lumea, natura lor specifică, și chiar tensiunea acestora. Aici, intuiția are o contribuție însemnată, dar, oricît de uimitoare ar fi o intuiție artistică, ea nu poate duce, singură, la luminarea complexității unui personaj, și mai ales a plurivalenței sale în istorie. O probează și împrejurarea — uneori numai dezagreabilă, alteori tragică — în care actori obișnuiți, decenii de-a rîndul, cu abordarea pur și simplu „inspirată" a oricărui personaj, s-au găsit în fața unor foarte mari dificultăți la întîlnirea cu personaje ale dramei de idei. Chestiunea nu ține numai de mijloacele exprimării și nici numai de o metodologie a creației, ci de amplitudinea unghiului de cuprindere a eroului, de perspectiva actorului asupra noilor relații dintre spectacolul modern și publicul său. Dacă personajul Mutter Courage e văduvit de dialectica sa specifică cu realitatea războiului, de neîncetata contradicție interioară, femeia poate apărea pe scenă ca o simplă mamă denaturată. „Cînd vă citiți rolurile — atrăgea atenția Brecht — cercetînd, gata să vă mirați, căutați noul și vechiul, căci vremea noastră, și vremea copiilor noștri este timpul luptelor Noului cu Vechiul"... „Speranțele negustoresei Courage — scria el mai departe, privitor la jocul Helenei Weigel — sînt ucigătoare pentru copiii ei ; dar disperarea fiicei mute în fața războiului aparține Noului" [10]. Dacă actrița înțelege numai „sufletul" personajului, atunci nici un fel de virtuozitate nu mai poate recupera această interesantă eroină și, din păcate, unele interpretări au și căzut într-o asemenea unilateralitate păgubitoare. Dacă nu poartă cu sine pe scenă și caracterul abstract de mic-burghez universal, domnul Biedermann al lui Max Frisch apare ca un oarecare caz de stupiditate ridicolă, de un interes minor. [11]

---

7 N. Cerkasov, „Din însemnările unui actor", E.S.P.L.A., 1952, pp. 45—46.

8 Într-un interviu acordat „Gazetei literare", nr. 7 din 13 februarie 1964.

9 Ernest Pronier, „O viață de teatru" (Sarah Bernhardt), Editions Alex. Jullien, Genève.

10 „Die Schauspielerin Helene Weigel", Henschelverlag, Berlin, 1959, p. 41.

11 Și, la drept vorbind, nu e o problemă care se ridică exclusiv în teritoriul dramei actuale de idei. Analiza spectrală a eroului din marile creații dramaturgice, întreprinsă fie de autorii lor, fie de critici lucizi, a țintit cel mai adesea spre relevarea potențialului său de generalitate — cînd acesta rămînea confiscat de pitorescul tipului sau de alte însușiri particulare. De pildă, fără a se descoperi superioritatea venală a lui Dandanache și felul cum rezumă caracteristicile negative ale tuturor celorlalte personaje, nu se poate grada just comedia și nici justifica prezența necesar dramaturgică a individului.

www.cimec.ro

Pe de altă parte, abstracțiunile adăugate, generalizarea teoretică fără suportul datelor individuale destramă personajul și, nu de puține ori, tocmai acesta e efectul unor interminabile dezbateri speculativ-psihologiste, din inițiativă regizorală, care transformă pregătirea rolurilor într-un exordiu sisific prin lipsa de țel practic. Aglomerarea de cunoștințe generale care nu intră în țesătura rolului și nu-l vizează direct, ci au doar menirea să zugrăvească un vag fond geografic, istoric, sociologic, macină viața personajului, fărîmițîndu-l, încenușindu-l.

Cerința unei perspective culte asupra artei interpretării și a unei pregătiri intelectuale superioare a actorului e o cerință mai veche, dar vremea noastră și teatrul modern îi dau o acuitate deosebită, căci acest teatru ține seama de metamorfozele sensibilității publicului actual, de evoluția generală a gustului. Teatrul modern îi pretinde actorului sinteza unor vechi antinomii: intuiția să se grefeze pe cultură, improvizația să fie controlată de rațiune, spontaneitatea să constituie o rezultantă a studiului meticulos, multilateral, fantezia să nu se rătăcească de textul scris, ci să-i descopere subtextul și supratema. Și mai presus de toate îi cere să se întîlnească cu cele mai bune modele de umanitate contemporane, pe platforma intelectuală la care se găsesc acestea. „...nu se poate concepe, e clar — sublinia ritos, cu toată dreptatea, Camil Petrescu — artist mare fără viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară fără inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă față de o cît mai complexă varietate de senzații, fără o necontenită curiozitate, și fără o imensă dorință de a cunoaște adevărul."[12] Tocmai astfel, ca artist mare, cu o bogată viață spirituală, ne apărea Mihai Popescu în Romeo, tînărul meditativ care căuta arzător să înlăture piedicile din calea împlinirii iubirii sale, prin mijloace ce aparțineau altui timp, și care recurgea la acelea ale vremii sale, cu deznădejde, de-abia atunci cînd era constrîns s-o facă. Numai inteligența artistică ascuțită a lui Jean Vilar a putut să-l contureze astfel pe bancherul Mercadet încît, fără să-i știrbească nimic din autenticitatea istorică, să-l facă în același timp evocator pentru comparșii săi de azi. Sensibilitatea atît de receptivă a lui George Vraca a știut să primească nu numai toate sugestiile dramei *Trenul blindat* pentru rolul Pelevanov, ci să le contopească cu cele mai felurite impresii despre personalitatea unui conducător comunist, și astfel să conceapă eroul ca o figură impunătoare de filozof care acționează și convinge atît prin forța ideii, cît și prin exemplu personal. Explozia de lumină și culoare care a fost neuitatul Arlechin goldonian al lui Marcello Moretti s-a produs după un studiu îndelungat și anevoios, care ajungea uneori pînă la uzură fizică. Truculența extraordinară a acestei prezențe scenice nu era gîndită independent de psihologia personajului. Actorul italian a căutat pînă la epuizare modul concret de manifestare a bogatei vieți interioare a personajului și a găsit nu artificii colorate, ci o suită de manifestări foarte proprii personajului, semnificînd reacțiile naturale ale acestuia (conforme cu temperamentul și umorul său) față de circumstanțe, fapte, oameni, sunete, accidente de teren, obiecte, față de orice solicitare exterioară previzibilă sau absolut neașteptată.

Asemenea actori nu se simt stingheriți în nici un fel de repertoriu, ei cuceresc o intuiție superioară (pe care de altfel și-o verifică necontenit printr-o informație vastă), făcînd priza cu rolul fără dificultăți de adaptare la genul sau

---

De aceea, probabil, Caragiale „nu fusese niciodată satisfăcut de vechii interpreți ai lui Agamiță, fiindcă nici unul nu reușise să dea contur real acestui exemplar tipic de necinste și neghiobie, punînd greșit accentul comic pe aspectul ridicol al uituculuí zăpăcit, cînd el practică, cu atîta seninătate, buzunăreala și șantajul. Sub directa îndrumare a lui Paul Gusty, care deținea de la Caragiale însuși rolul intervenției lui Dandanache în deznodămîntul **Scrisorii pierdute** (îi trebuia «unul mai ticălos decît Cațavencu și mai imbecil decît Farfuride», ca să treacă înaintea lor), C. Belcot, fără să șarjeze, fiindcă nu e nevoie, a dat rolului o savoare nouă, lăsînd să se întrevadă sub caraghioslîcul înfățișării, toată turpitudinea personajului și sub tîmpenie, toată viclenia lui" (Victor Bumbești, „Paul Gusty", Ed. Meridiane, București, 1964, p. 196).

12 „Opinii și atitudini", pp. 333—334.

www.cimec.ro

stilul nepracticat pînă atunci de ei. După o experienţă remarcabilă de interpret, Radu Beligan s-a găsit, la un moment dat, în faţa unei probleme noi : reprezentarea unui rol dublu (în *Şeful sectorului suflete*), diferenţiat nu prin caracteristici exterioare, ci prin grade diverse de generalitate. Gore, meteorologul, semnifica un erou al actualităţii, o fiinţă concretă, cu frumoase însuşiri — simplitate, modestie, farmec, spirit, stîngăcie tinerească şi hotărîre. Şeful, straniul activist al unui viitor sfat popular, era un personaj abstract, în care cele mai bune trăsături ale lui Gore căpătau o maximă realizare, el generalizînd totodată o categorie umană proprie prezentului nostru. Actorul a realizat strălucit dubla sarcină, fără un efort exterior de compoziţie şi fără trucuri transformiste. Între prezenţa fizică a lui Gore şi cea a Şefului, deosebirile erau de minimă importanţă. Şi totuşi, spectatorul lua cunoştinţă cu încîntare de doi eroi diferiţi, care se despărţeau, se apropiau, se urmăreau, se cercetau, într-o fină, dar permanentă distanţă, fără să se identifice. Cred că această admirabilă reuşită actoricească s-a datorat modului extrem de nuanţat în care Radu Beligan a dozat notele concrete şi cele abstracte, caracteristicile particulare şi cele generale ale fiecărei ipostaze a rolului. Cine a observat atent evoluţia scenică a artistului şi-a dat seama că, de la prima intrare în scenă, Şeful nu-şi propune altceva decît să-i expună femeii, în casa căreia a apărut pe neaşteptate, de ce a venit, cine e, ce doreşte, care sînt raţiunile apariţiei sale în viaţa ei. Acţiunile fizice sînt foarte restrînse, nuanţele interpretării se obţin din schimbări de ton şi uneori de timbru. E momentul cînd această fiinţă imaginară se desprinde din conştiinţa Magdalenei şi-i vorbeşte, ferindu-se să-şi ia numaidecît forma, dar căutîndu-şi-o, pe măsură ce femeia, nemulţumită, agasată de Horaţiu — legătura ei sentimentală de azi —, caută în amintire o imagine ştearsă, uitată, de demult, pentru a o reînvia. Apoi, treptat, mosafirul se destinde, tonul devine mai familiar, fără să-şi piardă nuanţa specială de ecou surd, personajul străbate încăperile parcă plutind, ia act, cu o nonşalanţă vag jovială, de mobilier şi ornamente, simţindu-se bine pe măsură ce gazda se destinde şi încearcă bucuria secretă de a vedea materializîndu-se cel mai drag vis al ei. Cînd intră Gore, subţire, palid, surîzător, de parcă ar fi plecat de aici de un minut şi nu de ani, forţîndu-se să fie degajat şi reuşind să fie stînjenit de propriile mîini, de fotoliu şi mai ales de privirea arzătoare a Magdalenei, realizăm senzaţia unui alt om, care păstrează însă aerul celuilalt. Femeia, fericită, îşi revine greu din uimire ; dar, pe măsură ce-şi revine, Gore, meteorologul aflat în treacăt prin Bucureşti, îndrăgostitul tainic, emoţionat foc că e chiar faţă în faţă cu iubita, devine mai volubil, ia în stăpînire mai hotărît locul pe care stă, povesteşte din ce în ce mai pasionat şi sincer ceea ce i se pare c-ar interesa-o pe ea şi respinge din ce în ce mai decis orice laudă care-i atinge modestia. El îşi destăinuie astfel, indirect, calităţile generale de om adevărat, autentica noblete spirituală care o face pe Magdalena să-l apropie de făptura visată de sufletul ei şi îl convinge pe spectator că omul viitorului, pe care-l vedem în cel mai frumos vis al nostru, s-a născut şi creşte aici, acum, lîngă noi, şi poate în fiecare din noi.

Simplitatea cuceritoare a actorului e susţinută de o intensă ideaţie, şi ar fi imposibil să se dobîndească un laconism atît de expresiv dacă o gîndire adîncă n-ar direcţiona mişcarea, gestul şi vorbirea. Expresivitatea veritabilă are în substanţă idei puternice şi simţiri profunde, fără ele se preschimbă în virtuozitate — dacă nu vană, în orice caz de redusă durabilitate. Marele tragedian Ermete Novelli, care stăpînea o ştiinţă deosebită a caracterizării pregnante a rolului prin temperament, a făcut, în amurgul carierei sale, după decenii de considerabile succese, o mărturisire impresionantă fiului său : „Simt despărţirea dintre intenţiile mele artistice şi forţa mea de expresie. Am încă în mine o viziune precisă, viguroasă, umană a personajului pe care trebuie să-l reprezint ; şi această viziune e aproape perfectă. Dar cînd să dau viaţă, formă, substanţă acţiunilor mele... vezi ? Aici e dificultatea cîteodată insurmontabilă, martiriul secret. Cînd eram tînăr, violenţa expresivă putea să suplinească multe lucruri ; acum însă... Publicul nu ştie... eu încerc să compensez aceste lipsuri cu un şi mai aprofundat studiu despre artă, cu

www.cimec.ro

un şi mai mare adevăr al sentimentelor."[13] Nu e confesiunea amară a unui om bătrîn, ci o reevaluare lucidă a unui artist care a înţeles pînă la capăt relaţia dintre fond şi formă în arta interpretului, precum şi importanţa determinantă a conţinutului.

Şcoala romînească de teatru a fost totdeauna preocupată de dezvăluirea universalului, a legăturilor complexe ale caracterului cu mediul. Diverse etape ale istoriei teatrului au fost jalonate de personalităţi monumentale care au rezolvat problema exemplar, în maniere originale. I-au ajutat la aceasta cultura, spiritul cetăţenesc — vibrînd cu putere în epocile revoluţionare —, un devotament uriaş pentru public şi mai ales continuitatea strînsă dintre generaţii, în sensul unui echilibru permanent între tradiţie şi inovaţie — continuitate care este o caracteristică a şcolii teatrale romîneşti şi care e departe încă de a fi fost cercetată ştiinţific[14]. Costachi Caragiale, care profesa o artă de exaltare, nutrită de principiile teatrului romantic, şi-a modificat linia interpretării atunci cînd împrejurările istorice au cerut teatrului o angajare mai concretă în lupta revoluţionară. Treptat, „eroii excepţionali ai marilor tragedii şi ai dramei romantice — care pretind actorului acel patetism înaripat al gesturilor — trebuie să-şi piardă din trăsăturile lor strict exterioare, pentru a cîştiga în cele general omenesc veridice."[15] Mihail Pasealy vedea rostul artei dramatice în aceea că trebuia să dea viaţă şi adevăr general unor idei abstracte. Sînt foarte numeroase mărturiile care arată cum cei mai buni actori romîni ridicau la un grad înalt de generalitate rolurile, preocupaţi fiind, cu îndrăzneală, de conexiunile concretului cu abstractul, într-o nobilă rîvnă spre universalitate. Scriind despre felul cum l-a jucat Millo pe Ciubăr-Vodă, Nottara aprecia că interpretul l-a fixat ca „prototipul zănaticului ambiţios, de la care nu ne putem depărta cînd vreo creaţie de ăst fel ni s-o ivi."[16] Talentul critic al lui Caragiale a semnalat pătrunzător creşterea personajului pe care o izbutea interpretarea lui Ion Brezeanu în „tipul revoltător de trivial al Cetăţeanului turmentat din «Scrisoarea pierdută»... Din acel respingător alcoolic, Brezeanu face o nesămuit de interesantă întrupare. Are acest Cetăţean turmentat atîta dulceaţă în ochi şi pe buze, atîta măsură în mişcări, atîta onestitate şi mansuetudine în suflet, încît încetează de a mai fi un tip real înjosit; el se ridică sus şi ia proporţiile largi şi demne ale unui tip abstract: simbolul unui popor întreg..."[17] Maria Filotti a lăsat pagini profunde despre felul cum s-a apropiat de eroinele ibseniene, dînd o mărturie revelatorie despre traseul intelectual urmărit în depistarea corelaţiilor generale ale fiecăreia

---

13 Ermete Novelli, „Foglietti sparsi narranti la mia vita", Edizioni A. Mondadori, Roma, 1919, pp. 6—7.

14 E locul să notăm aici că, în unele perioade, mai ales în deceniul al patrulea, a căpătat oarecare răspîndire la noi o pseudomemorialistică mizerabilă, compusă din fel de fel de „aduceri aminte", redactate de gazetari de cafenea; s-au publicat prin fituicile de culise teatrale interviuri şi articole urmărind a demonstra că actori romîni de mare „har" ar fi fost semidocţi şi boemi, nu-şi învăţau rolurile, n-aveau cunoştinţe despre istoria teatrului universal etc. Această imagine absurdă s-a perpetuat pînă tîrziu, iar unele ecouri se mai pot auzi, regretabil, şi azi — evident, tot prin cafenele. Se ştie însă foarte bine (cum s-a ştiut dintotdeauna) că Costachi Caragiale cunoştea un repertoriu imens şi mai tot ce era demn de cunoscut ca teorie scenică a timpului său; Mihail Pascaly studiase la Paris arta lui Lemaître şi luase lecţii de la cei mai buni profesori francezi, iar în ţară pregătise unul din cele mai riguroase şi culte proiecte de organizare teatrală; Aristizza Romanescu avusese ca profesoară la Londra pe Ellen Terry şi pe Irving (iar la Paris pe Regnier, Delaunay, Got, Sylvain) şi editase un manual de artă dramatică de incontestabilă valoare; Nottara a lăsat unele din cele mai importante contribuţii istorice cu privire la arta spectacolului în a doua jumătate a secolului XIX; Lucia Sturdza Bulandra, o veritabilă erudită în domeniul ştiinţei teatrale, George Vraca şi alţii, pe care i-am cunoscut nemijlocit, nu numai ca actori, ci şi ca regizori, animatori, directori de teatru, traducători de piese, profesori de artă dramatică, activişti civici, au avut un mare şi real prestigiu de oameni de cultură şi rămîn ca figuri de prim-plan în istoria culturii noastre. Sînt numai cîteva date sumare amintind încă o dată că şi unele legende trebuie privite critic, cu atît mai mult atunci cînd originea lor nu se află în folclor, ci în cafeneaua bulevardieră, cu zaţul căreia a fost adeseori şi în mod inconştient mînjit edificiul teatrului.

15 Fl. Tornea, „Costachi Caragiale", E.S.P.L.A., 1954, pp. 127—128.

16 C. I. Nottara, „Amintiri", E.S.P.L.A., 1960, p. 138

17 I. L. Caragiale, „Despre teatru", E.S.P.L.A., 1957, p. 287.

www.cimec.ro

din eroine. Hedda Gabler i-a amintit la început „de toate «cochetele», de toate «femeile fatale» pe care fusesem destinată, fără voia mea, să le joc...“ Dar pe măsură ce diseca psihologia și mobilurile personajului și îl examina în convergențele și divergențele sale, Hedda i se dezvăluia ca „o reprezentantă tipică a unei categorii sociale“, care se cerea înțeleasă în toate contradicțiile ei, „pe acest dublu plan, sentimental și intelectual, dar subliniind permanent influența educației și a societății care i-a dat naștere“. În interpretarea Ellidei din *Femeia mării*, actrița și-a declarat de la început dezacordul hotărît față de interpretările anterioare, care considerau simbolistica piesei drept mistică, sau căutau în ea un „fatum“, ori vedeau eroina purtînd povara unei ereditați patologice: „În adevăr, se spune în piesă că Ellida a avut o mamă nebună. Ar fi fost prea ușor, pe baza acestei ereditați, să fac din toată frămîntarea Ellidei în cătușele convențiilor sociale, din toată pasiunea ei pentru libertate, simbolizată de mare și de necunoscutul ce vine de pe întinsul ei, un simplu caz patologic și să imprim eroinei un aspect de obsedată. E o tentație facilă și spectaculoasă, dar care trebuie evitată. Numai păstrîndu-te în cadrul realității și al normalului dai valoare deliberării... care îi permite Ellidei să aleagă liberă“ și îl face pe spectator să perceapă drama ca o „biruință a *realității* asupra *închipuirii*“.[18]

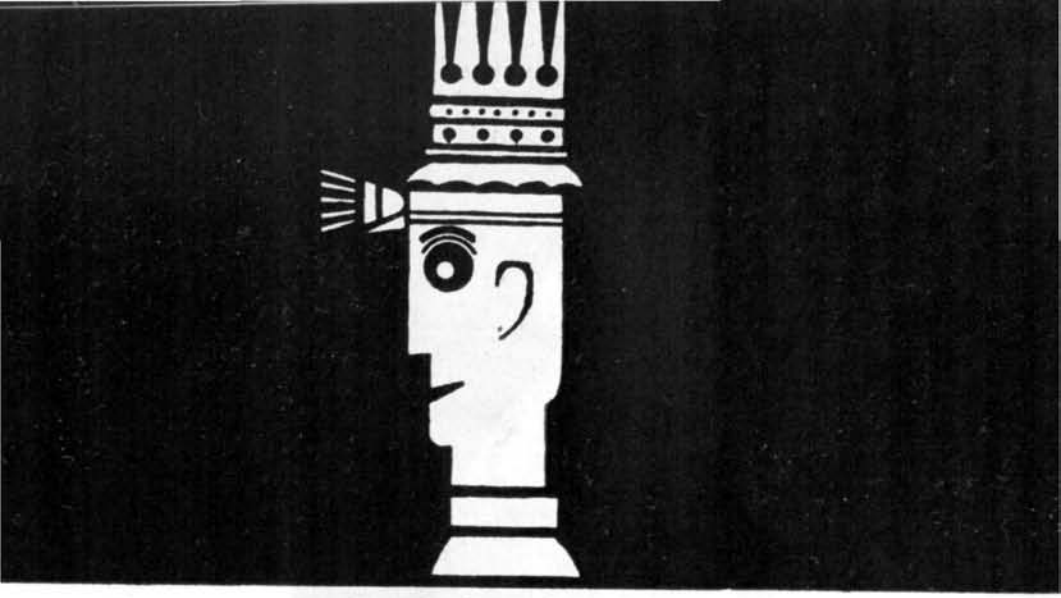
Astăzi, această înțelegere a rolului, căutarea conexiunilor generale ale personajului ca individualitate, aspirația spre universalitate constituie trăsături distinctive ale teatrului nostru.[19] Un recent oaspete străin, care a privit atent nu numai ce era de văzut în scenă, ci și sala, și a discutat cu spectatorii obișnuiți, mi-a declarat uimirea sa că însuși publicul românesc nu urmărește numai jocul actorilor, ci încearcă să deslușească, în întruchiparea eroului, relațiile acestuia cu contemporaneitatea. Acest public, care iubește pătimaș teatrul nou, e îndreptățit să năzuiască întîlniri cu eroi ai grandioasei noastre epoci, în care să ardă flacăra pasiunii prometeice și a spiritului faustic, să palpite inima mare a prezentului. Eroul contemporan devine o punte de legătură între cultura noastră și cea universală, sub semnul adevărului atît de cuprinzător și clar rostit cîndva de cel mai mare dramaturg român: „Mișcările lumii imprimă și sufletului nostru mișcări corespunzătoare și, între aceste două serii de mișcări, raporturile trebuie să fie de un chip totdeauna constant.“

Valentin Silvestru

[18] Maria Filotti, „Am ales teatrul“, E.P.L., 1961 („Marele repertoriu — Ibsen“ pp. 121—135).

[19] O cercetare mai aprofundată asupra eroului teatral în legăturile sale cu lumea ar avea de urmărit în peisajul nostru și alte probleme importante, pe care studiul de față nu le-a putut cuprinde: caracteristicile concepției generale ale eroului însuși și formele în care cunoaște realitatea (de asemeni în ce raport se află cu universul cognoscibil azi), evoluția conceptului de erou în diferite epoci din istoria teatrului nostru și accepția noțiunii în diverse genuri, funcția regiei în structurarea scenică a relațiilor eroului și multe altele.

www.cimec.ro



LUDOVIC AL XIX-LEA

PIESĂ ÎN CINCI ACTE ÎN CINSTEA ANULUI

1964

DE

G. CĂLINESCU

Desen de Benedict Gănescu

www.cimec.ro

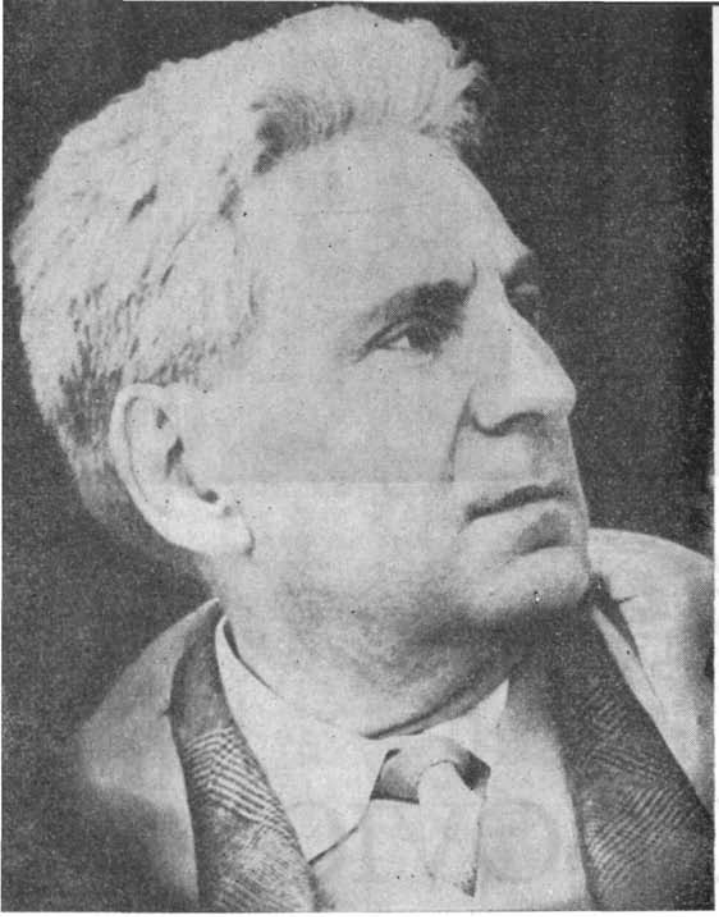


Foto : Ion Miclea

Publicăm în acest număr piesa academicianului George Călinescu, Ludovic al XIX-lea, *scrisă, după cum arată dedicația, „în cinstea anului 1964". E un omagiu al scriitorului, care de atîta vreme se numără printre oamenii de frunte ai culturii noastre, adus noii ere, inaugurată în țara noastră acum douăzeci de ani, care a însemnat pentru toți creatorii romîni un al doilea început, în lumina înfăptuirilor și concepțiilor socialismului.*

Romancierul, criticul și eseistul, profesorul, poetul, publicistul Călinescu, se dovedește, prin scrierea încredințată tiparului, și om de teatru. Piesa concretizează meditații despre viața oamenilor, proiectîndu-le ca într-un joc de oglinzi, paralele, din prezent în trecut și din trecut în prezent. Din subtilitățile acestei îndoite proiecții se desprind multe apropieri cu îndrăznelile experiențelor contemporane din teatru. Erudiția se contopește cu acel spirit al noului, pe care l-am întîlnit adeseori în reportajele poetice din „Contemporanul" despre viața nouă a țării. Toate acestea sînt semnele tinereții, ale acelei adevărate și adînci tinereți sufletești a scriitorului, care acum, la împlinirea a 65 de ani de viață bogată și rodnică, poate fi definită, cel mai bine, prin înseși cuvintele lui, inversînd titlul unei „cronici a optimistului" de mai de mult: „toamna mea e primăvară".

www.cimec.ro

PERSONAJELE

Regele Franței	— Ludovic Moldovan, zis și Ludovic al XIX-lea, șef miner
Cardinalul-arhiepiscop	— inginerul Al. Castroian
Mareșalul	— artifițierul Ilie Vîlvoi
Contele-guvernator al Bastiliei	— cimentarul Marcel Rivalet
Controlorul general	— electricianul Vasile Ursachi
Ministrul adulator	— specialistul în hidrolizare
Secretarul de stat al afacerilor străine	— șeful de echipă Cirimpei
Prévôt-ul de poliție	— Iftimescu, responsabilul cu aerisirea
Locotenentul de poliție	— pietrarul Droc
Doamna de onoare	— doctorița de la dispensar
Maître d'hôtel	— bucătarul cantinei
Baronul-colonel	— Ion Mitache, specialist în drenarea apelor
Christina, amanta regelui	— Christina Mitache, specialistă în drenarea apelor
Agamemnon, Ahile, Pàris	— foratori de tunele
Alte personaje	— toți lucrători în felurite echipe
Regisorul	
Paznicul de noapte	

ACTUL I

Intră orologerul și întiiul gentilom al camerei, primul medic și primul chirurg. Orologerul întoarce ceasul care începe să cînte. După plecarea orologerului, exact la bătaia orei 8, gentilomul se strecoară după perdeaua patului. Se aude căscătură. Îndată intră prin deschizătura perdelei medicul și chirurgul și ies după cîtova clipe, plecînd pe ușă solemn. În fine, gentilomul trage cortina, regele se dă jos din pat, îmbrăcat pe jumătate (chiulotă, ciorapi și cămașă). Valetul de cameră și cel de garderobă îi întind cu ceremonial o robe-de-chambre, în timp ce doi ușieri deschid batantele ușii, lăsînd să pătrundă curtenii admiși la scularea regelui. Duhovnicul întinde regelui un breviar, regele, rezemîndu-se cu spatele de balustrada ce înconjură patul, murmură o rugăciune, apoi înapoiază cartea. Spălarea pe mîini cu parfum, pudrarea perucii, punerea pantofilor, cravatei, justaucorps-ului se fac în fața tuturor. O mică orchestră cîntă pe scenă piese instrumentale „au lever du roi", apoi pleacă. Regele se lasă servit, dar își face toaleta și singur, foarte familiar, ca și cînd n-ar fi nimeni de față, privindu-se într-o oglindă pe care i-o țin înainte, mișcîndu-se după el, doi valeți. Între timp, interpelează pe cei de față.

REGELE

Nu văd pe domnul conte ; neobișnuit îmi pare
Ca fără el în ceată să merg la vînătoare.

GENTILOMUL CAMEREI

Prin curier vestește că va sosi-ntr-o oră
Pe Maiestatea Voastră să-l ierte o imploră.

REGELE

Nici Phoebus nu era pe cer mai impecabil.

GENTILOMUL

I s-a-ntîmplat ceva cu totul deplorabil.
Pe cînd se pregătea să urce-n echipaj,
O gloată de țărani gonind valeți și paj,
Deși loviți de bice, s-au năpustit cu coase
La cai și i-au mîncat lăsînd în ham doar oase.

REGELE

De ce ?

CONTROLORUL GENERAL

De foame, Sire !

REGELE

Puteau mînca găină
Mistreț, clapon, curcan sau o omletă fină.

www.cimec.ro

CONTROLORUL GENERAL

Sînt oameni, Sire, care n-au ce pe foc să fiarbă
Și se hrănesc ca vita păscînd pe dîmburi iarbă.

REGELE

E cu putință ?

CONTROLORUL GENERAL

Dijma și dările-i-apasă,
Companiei de ferme să-și scoată banii-i pasă.

REGELE

Să fiu în locul lor m-aș răzvrăti. Săracii !
Noroc că după moarte pe ei îi cruță dracii
Și în apoteoză li se deschide cerul
Sau cel puțin așa ne-ncredințează clerul.

CARDINALUL-ARHIEPISCOP

E-un adevăr dogmatic, clar pentru orice minte,
Ce-atestă bunătatea supremului părinte

REGELE

Și-n care cred de-adîncă evlavie pătruns.

CARDINALUL-ARHIEPISCOP

Drept sol divin un rege al Franței este uns.

REGELE

Biserica-i scutită în schimb de orice dare
Deși deținătoare de bunuri seculare.

CARDINALUL-ARHIEPISCOP

E un depozit sacru al milei, Maiestate !

REGELE

Cum aș avea nevoie de-a voastră caritate !
Ne costă foarte mult a statului paradă
Și domnul controlor nu are-o livră-n ladă,
Mulți sînt înscriși cu pensii de mii, sute de mii.

CURTENII

Regele este bun.

REGELE

Sînt bun !

CONTROLORUL GENERAL

Economii !
A lua de la popor nu m-aș încumeta.

REGELE

Să fiu în locul lui, spun drept, m-aș revolta !
Ca rege însă n-am astfel de atribuții,
Sortit fiind să păstrez sacrele instituții.
De-aș avea măcar noroc la faraon,
Dar am pierdut aseară un sfert de milion.
(Aparte.)
Vreau falnic ca un prinț să răsplătesc c-o rentă
Cea mai frumoasă fată din lumea aparentă.
(Către miniștri.)
Pentru nevoi secrete ce-ar fi cred temerar
A divulga acum, îmi trebuie numerar.

CONTROLORUL GENERAL

De-mi cereți doar un sfat, să spun „nu pot" cutez,
De-mi porunciți, lăsați-mi răgaz să meditez.

MINISTRUL ADULATOR

Putem spori gabela pe sare !

CONTROLORUL GENERAL

E un risc
Și-așa fac contrabandă ferindu-se de fisc.

MINISTRUL ADULATOR

Propun alte corvezi în următorii ani,
Firește-i vom scuti dacă plătesc în bani.

www.cimec.ro

CONTROLORUL GENERAL

Acest sistem barbar nu poate să dureze,
De-atîta sărăcie încep să emigreze.

MINISTRUL ADULATOR

Avem prea mulți baroni cu titlu îndoielnic,
Conți, cavaleri ieșiți dintr-un fictiv pomelnic.
Chemîndu-i cu dovezi la o verificare
Am strînge de la ei o sumă oarecare.

REGELE

Acești obscuri iluștri sînt ale curții stele,
Au legături ducale, și-au cumpărat castele,
Sînt secretari de stat, miniștri, fermieri,
Cu aur e ușor să-ți născocești un ieri.

MINISTRUL ADULATOR

A fi numit marchiz produce oricînd emoții,
Din oamenii de rînd să facem noi promoții.

CONTROLORUL GENERAL

Maestrul de capelă a zis că nu se drege
Prin bani nașterea joasă, că-n muzică e rege.

REGELE

Geniul refuză, vai, scrisorile patente.

MINISTRUL ADULATOR

Propun să vindem, Sire, vreo șase regimente.

REGELE

La Fontenoy erau prea mulți imberbi la număr.
Pe colonel, fiind prunc, l-au ridicat pe umăr.

MINISTRUL ADULATOR

Nu văd decît un mijloc : o mică-n sus schimbare
De preț la pîine. Strîngem și punem în hambare
Cît mai mult grîu.

REGELE

Poporul își va ieși din fire.

MINISTRUL ADULATOR

Atunci veți scoate grîul vînzîndu-l mai scump, Sire.

REGELE

Să măsur cu coroana făina pe tarabă ?
Aceasta cere timp, eu am nevoie-n grabă.

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE

La arhiepiscop am pus oameni de pază,
Moneda este rară, ei tezaurizează,
În saci aurul vine de pe la mînăstiri,
Din sacristie noaptea ies flăcări și sclipiri.
Eu, cîțiva gentilomi cu arme și mascați,
Luînd și doi hoți de breaslă cu totul devotați,
Călcînd cu spada scoasă cardinalescul sediu
Am „acceptat“ un dar după un scurt asediu.

REGELE

Cum ? eu care mă trag din Ludovic cel Sfînt
Și pipăind bolnavii cu mîna în stare sînt
Să vindec scrofuloza, să-mi spurc cu crime harul
Ca un Cartouche satanic să jefuiesc altarul ?

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE

N-atingeți dogma, Sire, ci răii slujitori
Care uitînd de cer strîng pe pămînt comori.

REGELE

Așa e ! Cardinalul e-o inimă uscată,
A-l sancționa e-un act de dreaptă judecată.
Dar dacă hoții tăi, beți, răspîndesc omilia ?

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE

I-adăpostim o vreme cu-onoruri la Bastilia.

www.cimec.ro

REGELE *(subtil)*

Şi-n cazul cînd vreun zvon se răspîndeşte-n gloată
Îi acuzăm de furt şi-i osîndim la roată.

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE

Ambasadorul Prusiei doreşte un răspuns.

REGELE

S-aştepte.

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE

Regele-i viclean şi nepătruns.
Ascultă în consilii şi-aprobă tot orbeşte,
Pe-ascuns scrie misive şi le pecetluieşte,
În toată Europa trimite apoi ştafete,
E plin de gînduri cînd pare să se desfete.

REGELE

Prea multe afaceri grele ! Să le lăsăm pe mîine.
Am gust de şuncă, ouă, pui pe felii de pîine.

(Valeţii aduc o masă cu mai multe tacîmuri, regele se aşază şi face semn altora să se aşeze. Dar aceştia, printre care mareşalul, stau în picioare numai privind. Maître d'hotel strigă : „Regele vrea gustarea". Sînt aduse platourile de către valeţi, înainte păşind l'huissier de la salle cu un baston, apoi doi guarzi, gentilomul servant panetier, l'écuyer de cuisine, le garde-vaisselle, încadraţi între guarzi. Tăvile sînt prezentate regelui, maître d'hôtel se face a gusta din fiecare. Apoi totul e pus pe masă şi regele mănîncă lacom şi în contrast cu ceremonialul.)

REGELE

Iubite mareşal, acesta este un ou.

MAREŞALUL

Spuneţi un adevăr în chip succint şi nou.

REGELE

Şunca păstrează încă parfum de vin în ea.

MAREŞALUL

Permiteţi-mi s-adaog că-i şi părerea mea.

REGELE

Hum ! Puiul fript exală o dulce aburează.

MAREŞALUL

După miros şi-aspect nu-ncape îndoială.

REGELE *(aparte)*

E-un om perfect de curte, amabilă stafie,
Ignar în strategie, istorie, geografie,
Confundă ţarul rus cu Marele Mogol,
Cap cu desăvîrşire copilăros şi gol,
Urmaş colateral al lui Philippe Le Bel,
La orice-naintare de oameni noi rebel,
Ca nimeni altul ştiind a balului cadenţă,
Să joace menuet, să facă reverenţă.
De nu-i zîmbesc o zi e vînăt ca un nor,
Seniorul de-altădată e-acum un vid sonor.
Aici valet smerit la tric-trac dîndu-mi sfat,
Faţă de servii lui prădalnic şi-ngîmfat.
Din uşă va fugi, nestînd să-mi dau suflarea
Grăbit noului rege a-şi îndoi spinarea.

MAREŞALUL *(către un vecin)*

Cînd regele-i pe gînduri privindu-ne posac,
E semn că-n capul lui intenţii negre zac.
Curteanul stă-ntr-o baltă a intrigii şi-a urii,
Mai liniştit te simţi pe un ocean în furii.

(Face reverenţe preventive.)

REGELE

Pentru-a mi-aduce un pui pe-o tavă aurie
Alaiul falnic vine de la bucătărie
Prin coridoare unde ard lumînări într-una,
Prin galerii pe care le zguduie furtuna.

www.cimec.ro

Un pui ! Se frig cinci sute iar pentru-n pic de jar
Plătesc un codru-ntreg de fag și de stejar.

(Către o marchiză.)

De-al vostru nou hotel, marchiză, sînt gelos,
Totul e delicat, de gust, ingenios.
Curtea interioară cu peristil încîntă
Prin mici cascade de-apă ce gîlgîie și cîntă.
Pe balustrada scării opt grupuri statuare,
Două pe-o treaptă, sus imense felinare.

MARCHIZA

Dar...

REGELE

Iar salonul galben, unde citiți romane
De-acel perfid Voltaire, întinsă pe-otomane
Sub o tapiserie cu-n rege cipriot,
Este superb.

MARCHIZA

Dar, Sire...

REGELE

Un rege știe tot.
Aseară s-a jucat cu măști și travestiuri
În strict incognito în sala cu lambriuri
Un faraon pe mize fantastice. O, cer,
Norocul copleșește statornic pe bancher.

(Către prévôt.)

Ai dumitale agenți cu-auzul ascuțit
Ce spun ?

PRÉVÔT-UL

Convulsionarii cu săbii și cuțit
Se bat și se ucid, dacă-i împiedici riști
Să te blesteme și, de nu-i lovești, sînt triști.

REGELE

Să-i duceți la ospiciu !

PRÉVÔT-UL

Iscîndu-li-se arțagul
De la subtilități, școlarii au scos briceagul
Și s-au bătut la sînge. Sînt doisprezece morți
La iezuiți.

REGELE

Nebuni ! Să pui lacăt la porți.

PRÉVÔT-UL

Pentru negustorime războiul nu-i năpastă.
Una-a țipat la alta : „Ca pacea ești de proastă !"

REGELE

Vom medita la asta.

PRÉVÔT-UL

În cîrciuma burgundă
Azi noapte ați intrat, un tont v-a tras de fundă.
Cu-n pumn vînjos l-ați dat de-a berbeleacul, fla !
Cu doi în travestiu ați fost pe urmă la...

REGELE

Am fost la... Am fost la... Iubite magistrat
Îți mulțumesc ! Sînt bine păzit... supravegheat.

(Către o doamnă de onoare.)

Cum a dormit regina ?

DOAMNA DE ONOARE

A auzit viole,
Glasuri țipînd pe săli, pași grei ; în girandole
Și candelabre-ntr-una lumina a oscilat,
Credea că duhuri rele au dat buzna-n palat.

www.cimec.ro

Tot timpul a privit înspăimîntată ușa
Și a ținut de frică în brațe cățelușa.
De frig s-a zgribulit sub trei învelitori,
Abia acum, spre ziuă, a-nchis ochii-n sudori.

REGELE

Regina aparține unei focoase nații
Aceste-apartamente-i produc halucinații.
Să-i spuneți că n-am vrut s-o turbur cînd dormea
Și c-o încredințez de-afecțiunea mea.

(Către contele-guvernator.)

În fine ați venit mult așteptate conte,
Guvernator, senior, prinț al tăcerii, arconte
Al unei fortărețe teribile. Ciudat
Ca-n vila de la țară să fiți asediat.

CONTELE

Intențiile plebei îmi sînt mereu neclare,
Pe căi întortochiate abia sosii călare.

CONTROLORUL GENERAL

Cînd pîinea-i de ferigă, tărîțe și nutreț,
Noroc că n-au mîncat și cal și călăreț.

REGELE

Supraveghiați opt turnuri, privit de mulți cu spaimă,
Aveți plătit de mine, un bucătar cu faimă,
Un personal distins, o pensie măreață
Și cîteodată nici un captiv în fortăreață.

CONTELE

Sînt, Maiestate !

REGELE

Știu, cînd nu vin prin scrisori,
Aduceți muribunzi din alte închisori.
Să trecem peste asta ; ticsită ori pustie
Bastilia e-un sigiliu regal pe-orice hîrtie,
Perpetuu *memento* că eu urmaș de sfînt
Sînt marele arbitru și ultimul cuvînt.

(Valeții aduc doi cîini de vînătoare.)

O, dragii mei prieteni, Leroy, Leduc, ce grea
E meseria noastră cînd cauza e rea.
Mă simt îndreptățit a porunci, privirea
Piezișă o detest, urăsc împotrivirea.
Seniorii în mătăsuri îmi sînt plecate slugi,
Îmi fac procesiuni călugării cu glugi.
Spre-a-i ține-n jurul meu îi las să fie hoți,
Eu însumi jefuiesc ca să-i plătesc pe toți.
Pentru persoana mea mai dăinuie un cult
Pîlpîitor, nesigur de care-orbește-ascult.
Într-o caretă de-aur, înmănușat, pudrat
Trec admirat de mulți, de nimeni adorat.
Eu voi muri tihnit dar tună de pe-acuma
Vestind pentru urmaș, potopul, focul, ciuma.
Nu am de-ales : trăiesc din specularea pîinii.

MAREȘALUL *(căutînd a potoli zgomotul făcut de cardinal și un abate)*

Sst ! Maiestatea Sa e-n sfat secret cu cîinii.

REGELE

Timpul e altul, haina, peruca-mi sînt la modă,
Dar sceptrul e vetust. În svelta mea comodă
Țin chei de porți de temniți și cînd petrec în danțuri
Saloanele răsună de un ecou de lanțuri.
Urăsc pe filozofi ; departe de profan,
În pod, experiențe fac ca fizician ;
Convins sînt uneori că lumea-i rațională,

www.cimec.ro

Aştept cu frică totuşi pedeapsa infernală ;
În faţa tuturor mă culc, mănînc, mă-mbrac,
Sclipind de diamante sînt singur şi sărac.

(Arătînd spre curteni.)

Vedeţi ? Fac reverenţe, gîndind ceva să-mi ceară,
Aşa zîmbesc de rece figurile de ceară.

(În timp ce regele vorbeşte cu ciinii, un abate comunică ceva în şoaptă cardinalului care-şi împreună mîinile de cîteva ori, vădit scandalizat, şi ridică, suspinînd, ochii la cer.)

CARDINALUL
Urgie, Maiestate ! Dreptate, ocrotire !

REGELE
Ce este, Eminenţă, de v-aţi ieşit din fire ?

CARDINALUL
În zori, bruscînd pe clerici, un cîrd de hoţomani
Ne-a luat sacii cu bani culeşi pentru sărmani
Cu spada profanînd un sfînt aşezămînt.

REGELE
O, Doamne, de ce strîngeţi averi pe-acest pămînt ?
Prea bine ştiţi că hoţul respect de nimeni n-are,
Chiar mie mi-au furat ce-aveam prin buzunare.

(Către locotenentul de poliţie, cu fină ironie.)

Ca om prea iscusit, locotenente, du-te
Şi vezi de dai de urma pomenilor pierdute.

CARDINALUL
Trimiteţi trupe, Sire, mulţimea-mpinge-n porţi,
De nu ne apăraţi, vor fi răniţi şi morţi,
Căci sîntem atacaţi cu bolovani şi drugi ;
Toţi tremură-năuntru, se-nchină şi fac rugi.

REGELE
Deloc nu înţeleg.

CARDINALUL
Banditii au aruncat
La toţi cîţi întîlneau în drum, cîte-un ducat,
Spunînd c-avem comori. Desculţii vin cu pizmă
Răcnind să le-mpărţim ce-am strîns, zic ei, din dijmă.

REGELE
Vom apăra, desigur, pe Eminenţa Ta,
Dar eu în locul lor, spun drept, m-aş revolta.

(Iese cu alai, fanfară.)

REGISORUL
Halt ! Bravo, tovarăşe rege ; bravo, tovarăşe cardinal, bravo toţi.

MAREŞALUL
Tovarăşul Ludovic Moldovan are mult talent. *(Reverenţă.)*

LUDOVIC
Şi dumneata nu mai puţin, tovarăşe Ilie Vîlvoi. *(Reverenţă.)*

MAREŞALUL
Aşa şi-aşa !

REGISORUL
Are să iasă perfect. Nu uitaţi că tunelul va fi gata înainte de termen şi de 23 August şi că piesa, scrisă de unul din voi şi jucată de echipa noastră culturală, va fi văzută de persoane de mare vază, insist, de foarte mare vază. Permite-mi, tovarăşe Ludovic, o mică observare. În antipatia dumitale firească pentru clasa feudală, hrăpăreţă şi parazită, comunici regelui un exces de indignare care-l face simpatic, încît îţi vine să-l săruţi. Însă ştii bine, regele n-are nici el mai multă sensibilitate morală, cum de altfel ai descifrat foarte subtil. E vorba deci de a nuanţa şi mai clar că critica suveranului absolut e o simplă maliţie faţă de complici pe viaţă şi pe moarte. Nu intru în amănunte, fiind încredinţat că vei lustrui rolul singur.

www.cimec.ro

Lasă-mă, totuşi, să te sărut ca interpret eminent. *(Îl sărută zgomotos.)* Repetiţia actului II mîine după ce schimbul din care faceţi parte s-a odihnit şi a luat masa. Mă retrag dînd locul tovarăşului inginer.

CARDINALUL — INGINER
Tovarăşi, am ajuns cu inelele tunelului de o parte şi de alta aşa de aproape după calculele noastre, încît în cîteva zile ne vom întîlni unii cu alţii, cei de dincolo şi cei de aici. Pornim de la un inel terminat, de la o campadă, cum se zice tehnic. Acum am intrat pe ambele versante pe o porţiune calcaroasă, încît e cazul, după conducerea şantierului, de a o socoti din prudenţă punct slab şi de a lucra ca la campioane, întărind excavaţia superioară spre a proceda la consolidarea calotei cu o boltă solidă şi impermeabilă. Cu iluminatul cum merge ?

CONTROLORUL GENERAL — ELECTRICIAN
Bine.

CARDINALUL — INGINER
Ventilaţia prin aer comprimat ?

PRÉVÔT-UL — RESPONSABIL CU AERISIREA
Din partea mea supraveghez mereu. Pînă acum a mers bine.

CARDINALUL — INGINER
E-adevărat. Cu lemnăria cum stăm ? Cînd atingeţi extradosul completaţi ca în schema pe care o aveţi cintrul de lemn din cîte trei popi solizi pe tălpi bune şi celelalte. Artifiţierii să distribuie explozibilul după schiţă, în aşa chip încît să nu se fisureze blocul. Şeful miner va supraveghia perforarea, burarea găurilor, aprinderea fitilelor.

LUDOVIC MOLDOVAN — ŞEF MINER
Negreşit.

CARDINALUL — INGINER
Dumneata, tovarăşe secretar de stat, asta, Cirimpei, ca şef de echipă, ce zici, cum arată stînca ?

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE — ŞEF DE ECHIPĂ
Eu zic că bine, pînă acum nimic suspect, aşchia de piatră e uscată.

MAREŞALUL — ARTIFIŢIER
Uite ce e, am lucrat în multe mine ca artifiţier. Mie-mi miroase a apă. O simt cu nasul. Terenurile astea inegale sînt periculoase. Lemnul de la proptirea provizorie cîntă.

CARDINALUL — INGINER
Asta ar însemna că o împingere disimetrică se exercită de sus.

LUDOVIC MOLDOVAN-ŞEF MINER
Ce spune Ilie Vîlvoi merită atenţie, îl cunosc de mult.

CARDINALUL — INGINER
De aceea am şi recomandat prudenţă tuturor echipelor. Pe urmă, dacă nu lucrăm cu băgare de seamă, întîrziem şi se pot întîmpla accidente regretabile. Cred că nu vreţi să aveţi de-a face cu tovarăşa doctoriţă de la dispensar.

DOAMNA DE ONOARE — DOCTORIŢĂ
Chiar vă rog, tovarăşe inginer, să-mi permiteţi să mă retrag. Trebuie să revăd cîţiva mici pacienţi din tabără. Dumnealor să lucreze în aşa fel, să nu-i văd pe la mine.

CARDINALUL — INGINER
(făcînd, ca şi cînd ar continua rolul din piesă, o binecuvîntare cu mîna).

DOAMNA DE ONOARE — DOCTORIŢĂ
(la fel, continuînd rolul, face o reverenţă şi iese).

MAÎTRE D'HÔTEL — BUCĂTARUL CANTINEI
Şi mie îngăduiţi-mi să plec. Eu sînt bucătar. Intraţi în echipa de noapte unii dintre dumneavoastră. Înainte de a vă odihni vreau să arunc ochii pe la bucătărie. Poate vă fac o surpriză plăcută.

CARDINALUL — INGINER
(semn de binecuvîntare).

MAÎTRE D'HÔTEL — BUCĂTAR *(inclinîndu-se ceremonios)*
Eminenţă !

www.cimec.ro

CARDINALUL — INGINER
În fine, eu voi intra în tunel mîine dimineață, cu echipa întîi, să văd cum stau lucrurile. Tovarășe Droc, în piesă dai lovituri la arhiepiscopie, aci mînuiești ciocanul de pietrar. Mîine lucrezi în continuare cu meșterii dumitale. Bolțul de la cheie și cele laterale să fie frumos buciardate. Să cîștigăm timp, finisînd timpanul și coronamentul, în vreme ce spargem peretele subțire care ne mai desparte de versantul celălalt.

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE — PIETRAR
Va trăi veacuri și milenii și va fi cel mai frumos portal.

CONTROLORUL GENERAL — ELECTRICIAN
Nimic nu trăiește milenii. Mările rod uscatul, munții se surpă, zăpezile și gerurile se mută.

LUDOVIC MOLDOVAN-ȘEF MINER
Iar l-a apucat melancolia.

CONTROLORUL GENERAL — ELECTRICIAN
Ce melancolie? Eu sînt mulțumit să facem un lucru bun pentru generațiile care urmează. Ce-o fi peste mii și sute de mii de ani nu e în puterea mea să știu. Omul o să facă față de-o veni și Oceanul peste el. Păcat că eu n-o să mai fiu!

CONTELE-GUVERNATOR — CIMENTAR
Noi construim tunele, baraje, uzine, spitale, teatre, orașe.

CARDINALUL — INGINER
În piesă guvernezi Bastilia.

CONTELE-GUVERNATOR — CIMENTAR
Joacă omul ce poate. În viață sînt cimentar.

MINISTRUL ADULATOR — SPECIALIST ÎN HIDROLIZARE
Eu am visat într-o noapte că tunelul era tăiat și sclipea ca marmura și prin el trecea ca un luceafăr un tren electric din care se dădea jos nu-ți mai spun cine și ne zicea: Bravo, tovarăși, ați făcut o operă măreață.

MAREȘALUL — ARTIFIȚIER
Să mă slăbești cu visele tale. Nu cumva ai visat că te-a decorat?

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Nu m-a decorat, dar mi-a strîns mîna. *(Își privește mîna încîntat.)*

MAREȘALUL — ARTIFIȚIER
Superstiții. Mai bine să fim cu ochii-n patru.

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR *(furios)*
Ești o cucuvea! Și ce dacă visez? Fac vreun rău cuiva? Din vise ies faptele mari.

MAREȘALUL — ARTIFIȚIER
Și lucrările pripite!

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Cobe! *(Trage spada, se încaieră, duel.)*

CARDINALUL — INGINER
Pax vobiscum. Deajuns pentru azi. Ascultă, Ludovic Moldovan, de ce-ți spune ție acasă Ludovic al XIX-lea?

LUDOVIC MOLDOVAN
Să vedeți, tata a fost miner grevist și eu la fel de la 18 ani. Fiind bănuit că am legături cu organizațiile de tineret, am fost arestat, apoi furat ori cedat și m-am trezit lucrînd forțat într-o mină germană, unde erau de asemeni cehi, polonezi, de toate națiile. Erau atît de mulți Ludovici, Hölzel, Schästner, Freihube (nu mai țin minte cum îi chema pe toți), încît ne-au numerotat și mie, fiind cel mai tînăr, mi-au zis Ludovic al XIX-lea.

CARDINALUL — INGINER
Va să zică pentru asta. E timpul să plecăm. Maiestate!

LUDOVIC MOLDOVAN
Eminență!

GENTILOMUL DE CAMERĂ
Vive... *(Se răzgîndește.)* Trăiască puterea populară! *(Pune mîna pîlnie la gură și cîntă ca din trîmbiță. Ieșire reverențioasă, plecăciuni.)*

C O R T I N A

www.cimec.ro

Muncitorii intră pe rînd în costume de repetiție.

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Să vezi ce-am visat! E drept că eram mort de oboseală. Se făcea că aveam cinci alune în mînă și veneau cinci veverițe să mi le roadă. Eu mă întristam. Repede se lăsară din văzduh cinci vulturi care apucară de coadă veverițele și acestea deteră drumul în palma mea celor cinci alune. Atunci răsunară cinci trîmbițe și m-am sculat vesel-vesel, nevoie mare.

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE — ȘEF DE ECHIPĂ
Fii serios, tovarășe. Azi în zori, cînd am ieșit din mină n-am văzut noi o veveriță?

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Se poate. Soacră-mea care are nouăzeci de ani zice așa: o să aveți cinci hibe, timp de cinci zile și vor veni cinci inși iscusiți să vă scape de ele. Dar nevastă-mea: joacă la loterie pe numărul cinci, poate cîștigi. Ei, dumneata, tot posac?

CONTROLORUL GENERAL — ELECTRICIAN
Fugi de-acolo că nu sînt posac. Nu lucrez cu rîvnă? N-am fost citat pe tabloul de evidențiați? Eu mă gîndeam așa. Facem noi acum tunelul, găurim muntele, băgăm parale în el și iese pe urmă o inovație de transporți ca cu telefericul cîte tone vrei într-o mică de ceas sau îți faci treaba cu helicopterul. Atunci, la ce o muncă zadarnică?

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Mergi cu gîndul prea departe. Trenul are rostul lui. Trece ascuns, încarcă mult. Știi de colectiviștii care, avînd tractoare, au omorît caii ca să nu le dea nutreț degeaba. A venit o primăvară mocirloasă, tractoarele s-au împotmolit, caii drăguții au intrat cuminți pe ogoare. Cînd ai conductă de apă nu astupa repede puțul. Pentru orice întîmplare. Mereu tot înainte, fără a renunța la ce-i bun din trecut. Înțelesu-m-ai?

CONTROLORUL GENERAL — ELECTRICIAN
Am priceput. Mai mult încă, soacră-mea zice că leacurile bătești sînt mai bune.

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Fugi de-acolo, te cred mai mult mehenghi. Cînd lucrezi, judeci altfel și ne bați pe toți.

CARDINALUL — INGINER *(ținînd de braț pe mareșalul-artifițier)*
Tovarășe Vîlvoi, e adevărat ce s-a zis că ai nas fin. Azi dimineață cînd am intrat în tunel piatra mustea. E o porțiune mică calcaroasă permeabilă la apă. Vîrful muntelui e greu de controlat, se strînge sus zăpadă sau un ochi de apă, care apoi se infiltrează. Mai tîrziu, punem noi rînduială și acolo. Acuma lucrăm tunelul ca și cînd l-am scobi în straturi moi. Zidim solid și izolăm. Se și auzeau în zori ciocanele celor de dincolo care fac la fel. Atenție la barbacană, la rigola de scurgere. De e cazul, facem drenaj.

CHRISTINA
Am înțeles, tovarășe inginer.

CARDINALUL — INGINER
Și aerul mi s-a părut sufocant. Nu rareori odată cu apa pătrund și gaze. Pe aici sînt zăcăminte. Tovarășe cu aerisirea, fii cu ochii în patru.

PRÉVÔT-UL — RESPONSABIL CU AERISIREA
Voi fi cu ei în opt.

CARDINALUL — INGINER
Pentru simplificarea manevrelor, noi am fixat șinele pe traverse dinainte, și într-o parte și-n alta, așa că transportul oamenilor și uneltelor, îndepărtarea sterilului la haldă le facem pe vagoane adevărate. Ce mă interesează în primul rînd este hidrolizarea.

MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Sînt treaz și vă ascult cu smerenie.

www.cimec.ro

CARDINALUL — INGINER
Smerenie nu-mi trebuie, sînt cardinal doar în piesă. Aci să nu visăm.
MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Nu visăm.
CONTROLORUL GENERAL — ELECTRICIAN
Decît vulturi răpind veverițe care stau să roadă cinci alune.
CARDINALUL — INGINER
Lăsați-l în pace. La nevoie manevrăm erectorul și montăm tubinguri de metal, ca să puteți introduce prin prese hidraulice căptușeala impermeabilă în dosul marciavantelor. Pe urmă, pietrarii vor face bolți solide din blocuri de granit. Îl transferăm acolo pe locotenentul de poliție, vreau să zic pe tovarășul Droc cu echipa lui.
LOCOTENENTUL DE POLIȚIE — PIETRAR
Tot ce e de trebuință ca să iasă o lucrare grozavă, voi face!
CARDINALUL — INGINER
Mai avem un hop și vom striga toți ura! Acum dau cuvîntului regisorului. *(Toți stau cuminți în jurul lui.)*
REGISORUL
Vedeți și dumneavoastră cum e la noi, sub regim socialist! Facem lucrări măreție și din punct de vedere material și sub raport cultural. O echipă care forează un tunel în cinstea lui 1964 și joacă o piesă despre regimul feudal-absolutist e ceva nemaiauzit aiurea. Piesa noastră e și ea un tunel spre lumină, spre noul umanism. O observație pentru tovarășul Ludovic al XIX-lea. Regele e om, nu-i cazul să-l golim de orice simțire. E o expresie a vremii lui. Să nu te înduioșezi de pretinsele lui tristeți. Fundamental e viclean, cinic, rece, hrăpăreț. Trebuie să știți că toate faptele ce pot să pară neverosimile și brutale sînt perfect adevărate: specula cu pîinea pusă de memorialiști pe socoteala regelui, intendența des menus plaisirs în *Parc aux cerfs*, cartier de metrese, metoda înnobilării acestora prin căsătorii, fantasmagoriile reginei etc., etc. Toți însă ați citit că secolul al XVIII-lea s-a ilustrat prin finețe, prin tapiserii, prin vase de Sèvres, prin mobilele Louis Quinze, prin delicatețea moravurilor. Cum împăcăm cele două aspecte, amîndouă adevărate? Foarte simplu. Printr-o gesticulație amabilă, prin protocolul impecabil, prin spiritul verbal, prin reverențe. Totul trebuie jucat fin, fin, fin, fin.
Acum trageți masa de tric-trac în mijloc. Așa. Sting lumina, vă așezați fiecare la locul respectiv și începeți.

REGELE *(jucînd tric-trac cu mareșalul)*
Ce noutăți?
CONTROLORUL GENERAL
Parisul de pîine duce lipsă,
Făina s-a scumpit.
REGELE
Mă mir. E o eclipsă
Care pe cerul nostru aduce o schimbare.
De hrană, pe cît știu, gem brutării, hambare,
De peste granițe ieftin am cumpărat cereale.
Cum își explică asta consiliile regale?
CONTROLORUL GENERAL
Făpturi hidoase dau pe la răscruci tîrcoale.
Încearcă, îmi închipui, a izvodi răscoale.
Cu facle aprind recolta și morile de grîu.
Pe cărăuși i-atacă și-aruncă sacii-n rîu,
Împiedică intrarea chervanelor în vamă.
În negustori s-aducă provizii bagă spaimă.
CURTEANUL I *(către curteanul II)*
Afacerile negre n-o iau pe drumuri scurte,
Nu m-aș mira să fie unelte de la curte.
REGELE
Ați prins dintre briganzi?
PREVÔT-UL DE POLIȚIE
Sînt sprinteni de picioare,
Doar unul surd și mut se află la-nchisoare.

www.cimec.ro

REGELE

Ha, ha ! La stîlp ! De gîtu-i citeț s-atîrne afișul :
„Eu și cu alți infami înfometăm Parisul."
Să sufere supușii ar fi o mare vină,
Dați din belșug la mori și brutării făină
Cu-n preț *puțin* scăzut.

MINISTRUL ADULATOR

Înlăturați dezastre
Și-un bun venit ieși-va și Maiestății Voastre.

REGELE

La zaruri n-am noroc.

MAREȘALUL

Hotărîtor temei
Că veți culege, Sire, mulți lauri la femei.

REGELE

Ascunse sub perucă am tîmplele cărunte.
De mult nu mai încerc decît plăceri mărunte.
Cu Eros sînt, fiind rege, șăgalnic și prudent,
De-a inimii bătaie se-ocupă un intendent.
Ce zar ingrat !

MAREȘALUL

În schimb, fecioarele v-adoră,
Ca pe supremul mire v-așteaptă casta soră,
In grație și farmec întreceți pe Dauphin.

REGELE *(aparte)*

Adulator viclean și rufian obscen !
Chiar fata lui mi-ar vinde-o pentru-n desfrîu de noapte
Spre-a se-ntări la curte și a culege șoapte.

(Tare, împingînd cu mîna damierul.)

Partida e pierdută.

HUISSIER-UL

Regina cu suita !

REGELE

Sosiți la vreme, Doamnă, sînt în nefericita
Postură a celui care-a pierdut o bătălie
Și nu mai are arme în a sa panoplie.

REGINA

De oastea imperială sînteți iar combătut ?

REGELE

O, nu, ci la tric-trac de mareșal bătut.

REGINA

Mă speriasem. Este cu mult mai trist să fii
În fiecare noapte chemată de stafii.
Un om a fost, cred eu, ucis și îngropat
Sub dușumea și-acum se vaietă sub pat.

REGELE

Fiți liniștită, Doamnă. A fost răpus un om ?
Vai, un palat regesc e-asemeni unui dom
În care ziduri, scări, podele, bolți, sînt cripte
Cu-asasinați obscuri nepomeniți în scripte.
De-atîtea generații sînt lespezile roase,
Un arbore ilustru face-un morman de oase.
Dar, fiți încredințată, nu țipă nici un duh,
Cu moartea orice suflet se mistuie-n văzduh.

DUHOVNICUL

Pioasele vedenii sînt totuși salutare
Spre-a umili trufia și-a ne-ndrepta spre-altare.
Tot ce-i terestru-i fum.

CURTEANUL II

Afară de ducați.
De la creduli prin predici sinistre extorcați.

www.cimec.ro

REGINA

Părintele mi-a dat al unei fete craniu,
Cînd simt că-mbătrînesc privesc acest cap straniu,
Se zice c-ar fi fost de-o frumusețe rară,
C-ar fi ademenit chiar o papală tiară.

DUHOVNICUL

E o legendă veche rămasă din străbuni
Și de-un truver cîntată.

REGELE *(aparte)*

Aici sînt toți nebuni.

(Către regină.)

Ieșiți la vînătoare, la baluri, cu respect
Voi fi față de Voi un gentilom perfect.

REGINA

Tereza cățelușa a fost bolnavă greu.
A tremurat din labe și-a scheunat mereu.

REGELE

Și-acum ?

REGINA

E mult mai bine, urmînd strict ordonanța.

REGELE *(ironic)*

Ce fericită fi-va de-această știre Franța !

REGINA

Acel care mi-a dat medicamentul are
Un fiu, să-l faceți paj la grajduri e-o favoare
Pe care-o cer.

REGELE

E nobil ?

REGINA

Păstor din Alpi ori Var.

REGELE

Atunci cel mult e bun să fie potcovar.

REGINA

Îmi refuzați favoarea pe cîte înțeleg !

REGELE

E o suplică gravă, ce nu pot să dezleg
Făr-a-ntreba consiliul, umilul post de paj
E-al celor mai de vază familii apanaj.

REGINA

Permiteți, Maiestate, să mă retrag ! *(Iese.)*

REGELE

Îmi pare
Nespus de rău că pleacă fierbînd de supărare.
Eram copil aproape cînd mi-au adus-o-n pat
Dintr-un pierdut pe hartă minuscul principat,
Dar răposatul unchi nestrămutat credea
Că socrul, moștenind, o țară avea să-mi dea.
Castelul ei păzit de-un halebardier
Era o șură 'naltă cu negre uși de fier.
În păpurișul apei pășeau cîțiva bîtlani
Prin mobilele vechi rodeau mari șobolani.
Am fost soț și soție, pereche-n toată firea,
Am zămislit copii, n-am cunoscut iubirea.
Acum sînt sterp la suflet, plin numai de dorinți,
Pe fata cea mai pură, o fur de la părinți,
Mă-ncîntă cîtva timp pudoarea-i grațioasă
Apoi mă plictisesc și o trimit acasă.
Cer alta. Că prin ele, după căpătuială
Curtenii ar umbla, mă prinde-o bănuială.
La Trianon am dat de un spectacol rar,
O fată-ncîntătoare a unui pădurar
Se bălăcea-ntr-un șipot aproape goală. Iute

www.cimec.ro

Văzîndu-mă-a fugit asemeni unei ciute.
Pe tată l-am făcut mai mare peste ape
Le-am dăruit o casă cu mobilier pe-aproape,
O maică ocrotește, în duh de-austeritate
O nimfă de candoare și de naivitate.
Ce fericire-ncerc simțindu-mă sfios !
Voi ataca vînatul în chip ingenios.

INTENDENTUL PLĂCERILOR MĂRUNTE
Priviți, furat în pripă, acest superb contur.

REGELE
Iert hoțul dacă este Maurice Quentin La Tour.

INTENDENTUL PLĂCERILOR MĂRUNTE
Chiar el !

MAREȘALUL
Ce-asemănare !

MINISTRUL ADULATOR
În ochi ce inocență !

CURTEANUL I
Ce grație infantilă !

MAREȘALUL
Dar și magnificență !

CURTEANUL II
Diana lui Goujon nu-i mai frumoasă. Quoi !
E o minune rară, c'est un morceau de roi.

REGELE *(ipocrit)*
De sabia divină încep să mă-nspăimînt.
Un rege exemplar să fiu vreau pe pămînt.
(Către cardinal.)
Ce ziceți, Eminență ?

CARDINALUL
Cu cei ce sînt pe tron
E mult mai indulgent al nostru sfînt patron.

REGELE
Nu. Vreau să fiu un prinț patern și caritabil.
(Către mareșal.)
Printre strămoși aveți un falnic conetabil,
Copacul vostru are arborescență vastă.
Baronul este vrednic de-o splendidă nevastă.

MAREȘALUL
Vorbiți de fiul meu de la Colmar ?

REGELE
De el.
Din chiar această clipă devine colonel.
Și dacă, precum sper, mă va sluji leal,
Nimic nu-mpiedică s-ajungă mareșal

CURTEANUL I
Îmi pare curioasă atîta-nsuflețire
În gestul suveran ghicesc un țel subțire.

MAREȘALUL
Trimit ștafeta-ndată să-l cheme pe Odon.

REGELE *(decis)*
Să stea în garnizoană, la postul său, ordon.

MAREȘALUL
Prea bine, Maiestate. Am totuși o uimire.
Cum va păși l-altar mireasa fără mire ?

REGELE
Acesta e-un detaliu de ceremonial
În care se pricepe smeritul cardinal.
(Către cardinal.)

www.cimec.ro

V-am apărat de moarte, de flăcări și hoție.
Cum doi ce sînt departe pot fi soț și soție?

CARDINALUL

Mireasa e supusă voinței părintești,
Baronul-colonel poruncilor regești.
Acesta fiind din spiță întru nimic obscură,
Ba chiar din os ducal, ajunge o procură.
Cei doi vor fi legal de față la altar
Spre binecuvîntare prin cîte-un mandatar.

REGELE

Prea bine. Actul sacru să se-mplinească, și
La cei doi, după aceea, îl vom împărtăși.
Ce fumegă pe-afară? Se-aude-un murmur jalnic
Și burnițează, vîntul îndoaie ulmul falnic,
Trec șiruri de călugări, în mîini duc un coșciug.
Stafiile reginei exorcizate fug?
Ce-nseamnă toate-acestea?

DUHOVNICUL

Marchiza de la Hire
S-a săvîrșit din viață și-o duc la cimitir.

REGELE

Marchiza de la Hire? N-am auzit de ea!

INTENDENTUL

Jeaneta, sire, fata cu ochi de peruzea,
Pînă acum un an metresa adorată.
În haine băiețești adesea îmbrăcată.

REGELE *(distrat)*

La Hire, Jeannette La Hire, da, da, mi-aduc aminte!
Ce fată delicioasă, parcă o văd 'nainte.
Coama-i sclipea pe umeri și gîlgîia spumoasă.

(Indiferent.)

Săraca! Merita o vreme mai frumoasă!

(Meditativ.)

Pe bronzul meu ecvestru oare ce-a vrut să spuie
Cel care-a scris obraznic: *Statue de statue*?
Că sînt o umbră a umbrei, un monument livid,
Sonor pe dinafară, pe dinăuntru vid.
Mă plictisesc.

LECTORUL

Permiteți să vă citesc o carte.

REGELE

Detest pe literați. Au limbile de șarpe.
De filozofi perverși, iconoclaști, n-am chef.
Mă plictisesc. Mai bine să trecem la gherghef.

(Se aduc două mici gherghefuri de tapiserie, unul pentru rege și altul pentru mareșal.)

Ce uragan afară! Nu cred nici în femei
Contesa mea se culcă cu toți supușii mei.

MAREȘALUL

Vai, Sire!

REGELE

Cu Choiseul a fost în confidență.

MAREȘALUL

Firesc! Acesta are o mare influență.

REGELE

Cu pa,ui meu!

MAREȘALUL

Efect al tinereții sale!

REGELE

V-a fost amantă, știu, chiar Vouă, mareșale!

www.cimec.ro

MAREȘALUL *(modest)*
Zicea că am mult spirit !

REGELE
Dar cu acel imberb
Monville ?

MAREȘALUL
I se părea c-avea picior superb.

REGELE
Admit. D'Áumont e șchiop, de bube devastat.

MAREȘALUL
Dar Maiestății Voastre cu totul devotat.

REGELE
He ! Gurile maligne din sexul femeiesc
Vă dau optzeci de ani !

MAREȘALUL *(cu umor)*
Eu însă nu-i primesc.

(Bătăi repetate în ușă. Regele se duce și deschide.)

NEGUSTORUL DE VINURI
Iertați, ca-ntr-o pădure am rătăcit cărarea.

GENTILOMUL *(șoptit la urechea regelui)*
Pentru oricine azi e slobodă intrarea.

NEGUSTORUL *(către rege)*
Și dumneavoastră care păreți un ofițer,
Vizitator ca mine ?

REGELE
O, nu, sînt tapițer.
Lucrez mobilier.

NEGUSTORUL *(făcîndu-i cu ochiul, dîndu-i cu cotul)*
De bună voie n-ați
Venit. Dar dumnealor așa-mpopoțonați ?

REGELE
Pălărieri, blănari, de mode negustori
Vor fi la curte baluri acum de sărbători.

NEGUSTORUL
Și vă plătește sau lucrați pe datorie ?
Săracul rege n-are un ban în visterie.
Și eu din vinul meu i-am dat nouă butoaie
Și n-am primit din preț nici azi nici o lățcaie.
Îl iert căci e mîncat de trîntorii regali
Și-mi place că-i iubeț ca și strămoșii gali.

(Bătaie pe pîntece.)

HUISSIER-UL
Sire, acea pe care-ați chemat-o vine-ndată.

NEGUSTORUL
Pfi ! Regele-n persoană. Sînt ca și tras pe roată.

(Ies toți afară de rege.)

REGELE
Doamnă baroană sînt umilul vostru serv.

CHRISTINA
Că ați uitat de mine, și nu mă mir, observ.
Nu-s doamnă, nici baroană, ci-o fată simplă, Sire.
Trăind cu voia Voastră, ca într-o mînăstire.

REGELE
Ce inocență rară ! Rămîn înmărmurit !
Sînteți și una și-alta, găsind mai nimerit
Unui supus al meu de neam să-i fiți soție.
De astăzi faceți parte din aristocrație.
Baronul-colonel desigur v-onorează
Fiind fiu de mareșal cu mulți strămoși de vază.

www.cimec.ro

CHRISTINA

Dar tata-i pădurar !

REGELE

E intendent, scuzați.

CHRISTINA

Cu-a Voastră bunătate, spun drept, mă turburați.
Nici n-am visat vreodată să mă mărit. În fine,
Aș fi voit un soț fără blazon, ca mine
Un om trăind onest din a lui osteneală
Ca stînd în fața lui să nu simt vreo sfială.
Un colonel nu poate-n căminul lui să șadă
Cînd nu e la război, călare-i la paradă.
Limbajul lui e fin, fraza meșteșugită,
Va rîde pe furiș de-o vrabie rebegită.

REGELE

Ce ingenuitate ! N-aveți drept a vă plînge,
Ați străluci-ntre regi și între prinți de sînge.
În fond baronul meu are-un noroc nebun,
Primește-un crin suav pentru-n oscior străbun.

CHRISTINA

Și dacă așa cum sînt baronului nu-i plac ?

REGELE

Ar fi lipsit de gust, la inimă opac.
Aș socoti scandal, ba chiar o infamie
Ca unul să ignore un bun ce-mi place mie.

CHRISTINA

Dar poate, Maiestate, nici eu să nu-l iubesc.

REGELE

Nu m-aș gîndi cu sila iubirea s-o nutresc.
E greu cu-orice metal să legi un diamant,
Eu v-am găsit un soț, iar nicidecum amant.

CHRISTINA

Nu înțeleg deloc ce rost are să stăm
Sub un acoperiș ca să ne detestăm ?

REGELE

În protocol nu intră nici dragoste, nici ură.
Curteanul se însoară spre a avea progenitură
Legală ori bastardă, ce fel nu-i pasă anume,
Femeia ca să aibă în lumea mare un nume.
Soții se mulțumesc doar cu formalități
Cînd nu se văd își scriu și-și fac civilități.

CHRISTINA

Ce viață tristă, Sire !

REGELE

O alta n-am gustat.
Căsătoria noastră e-afacere de stat
Premeditată rece de-ai curții secretari
Negociată prin plenipotențiari.
Soția poate fi o principesă slută
Sau dimpotrivă blîndă, sfioasă și tăcută.
Curtenii indiscreți ascultă pe la uși.
Mireasa prea copilă se joacă cu păpuși.
Cînd inima în piept a început să bată
E prea tîrziu, delfinul-adolescent e tată
Și cînd abia e-n vîrsta unui bărbat voinic
Prințul cel melancolic a devenit bunic.
Vă temeți de-nsoțire ca de un fruct amar ?
Ce trebuință aveți de soțul din Colmar ?
Nici el nu va veni ! Pentru convenință
Veți fi soț și soție doar prin corespondență
Pe mareșal complice în șiretlicuri am
Ca să te țin la curte ferindu-te de blam.

www.cimec.ro

Mă plictisesc. Nu pot să stau la chibzuială.
Sînt scelerat. urmaşului să-i cereţi socoteală.
(Poruncitor.)
Prin uzul ancestral vei fi a mea Christino
Mă vrei ori nu mă vrei, cu mine-alături vino.

(O trage de mînă pe toată întinderea scenei. Christina uimită dar respectuoasă se lasă tîrîtă.)

CORTINA

ACTUL III

Salon simplu, aproape fără mobile. Portrete pe pereţi.

BARONUL-COLONEL
Prin curier primii o ştire neaşteptată
Că sînt căsătorit. E drept, iubitul tată
Îmi porunceşte strict să nu ies din Colmar.
Glumeşte, cred, şi-nchipuie că-n chipul ăsta m-ar
Făcea mai curios. Schimbînd pe drum trei cai
Am alergat călare, zi, noapte, la Versailles
Făcînd o escapadă puţin cam temerară.
Aci aflai că fata-i de-o frumuseţe rară,
Că numele Christina la curte e vestit,
Nici n-am văzut-o încă şi sînt îndrăgostit.

CHRISTINA
Ce ofiţer frumos ! Ce mîndru ţine spada !
Aşa-i visez p-eroii cîntaţi în Iliada.

BARONUL
E-o tînără prinţesă ! Să-i fac un compliment !
În inima mea simt un vag presentiment.

CHRISTINA
Cine sînteţi ?

BARONUL
Baronul Odon de...

CHRISTINA
Colonelul ?
Cu-al vostru nume-mi este împodobit inelul.

BARONUL
Christina !

CHRISTINA
Vai, Christina !

BARONUL
De ce „vai" ? Fericirea
De-a te avea soţie îmi copleşeşte firea.
Părinţilor le-aduc omagiul meu fiesc
Că mi-au ales o zînă. Christino, te iubesc !

(Îngenunche.)

CHRISTINA *(naiv)*
O, domnule baron, dar este-o nebunie !
Căsătoria noastră e o ceremonie,
Formalitate pură pentru convenienţă,
Vom fi soţ şi soţie doar prin corespondenţă.

www.cimec.ro

BARONUL

Glumești, fără-ndoială. E-absurd să te însori
Și să te mulțumești a săruta scrisori.
Îți plac ?

CHRISTINA

Vai, da !

BARONUL

Iar „vai". Ar fi deci fără rost
Să-mi ignorez soția scriindu-i ca un prost
Și predicîndu-i dur moravurile ascete,
Pe-obrajii tăi dă-mi voie să pun cîte-o pecete.

(O sărută. Christina se lasă îmbrățișată cu tristă voluptate. Locotenentul de poliție și prévôt-ul care apăruseră mai înainte în fund sînt zăriți. Christina fuge trăgînd speriată și pe baron. Intră regele și curtea.)

REGELE

Cu tot consemnul meu, baronul este aci,
O astfel de insultă nu voi permite, ci
Voi lua măsuri. Ce spuneți, iubite magistrat ?

PRÉVÔT-UL

Că merită să fie măcar încarcerat.

REGELE

Pentru ce vină anume ? Că și-a văzut soția ?
Scandalul ar fi prea mare. Așa-nfrînezi hoția !
Să procedăm prudent, subtil și fără șoapte,
Ca insul să dispară precum un duh de noapte.

(Regele dansează menuet cu Christina, aruncîndu-i din cînd în cînd priviri fulgerătoare.)

Baronul a-ndrăznit să vină la palat.

CHRISTINA

Respectul pentru Voi rămîne imaculat.

REGELE

Tu l-ai chemat, răspunde ; aș pune rămășag
C-acest impertinent cu fumuri ți-este drag.

CHRISTINA

N-aș cuteza s-ating pe Maiestatea Voastră.

REGELE

L-ai sărutat !

CHRISTINA

Un tînăr cu uniformă albastră.
Nici nu știu bine cine, c-un braț dîndu-mi ocolul
M-a strîns ușor. Credeam c-așa e protocolul.

REGELE *(aparte)*

E mult mai rafinată decît mi-nchipuiam.
Cum să conjur stafia baronului infam ?

PRÉVÔT-UL

La domnul mareșal e-adevărat război
Servii de mînă moartă au dat foc la castel
Cu drugi de fier și facle drept orice instrumente.
O aripă au distrus cu multe pergamente.

REGELE

Nu-i lucru de mirare, pe robii lui îi stoarce
De dări și de corvezi, mormintele le-ntoarce
Doar va găsi ceva. Ca cioara cea flămîndă
Ce scoate din pămînt sămînța, stă la pîndă.
Răscoala îl slăbește acolo, deci și-aice,
Din el voi face astfel un mai docil complice.

PRÉVÔT-UL

Se spune, Maiestate, că pe rebeli îi mînă
Pe-ascuns vecinul duce, zicînd c-au să rămînă
Stăpîni pe-al lor pămînt, c-averea-i uzurpată.
C-a ei transmisiune nu este fără pată.

www.cimec.ro

Toți cred că numai domnul baron e titular.
Că le-a-mpărțit averea, de-aceea-i popular.

REGELE

Deci colonelul nostru-i și el amestecat !

PRÉVÔT-UL

O, nu ! Intrigi locale, uri între frați !

REGELE

Păcat !
Ce zice mareșalul de această-ncurcătură ?

PRÉVÔT-UL

De nu mă-nșel privește pe colonel cu ură.
Iubirea merge toată la primul său născut,
Într-însul recunoaște al stirpei sale scut.

REGELE

Mă bucur. Acest om în adulații harnic
Va deveni acum un serv și mai slugarnic.

PRÉVÔT-UL

De-aceste certuri, Sire, începe a-mi fi teamă,
Poporul pe furiș se-adună și se cheamă,
Devine îndrăzneț, din orice iese-n drum.
Dreptate-și face singur, preface-averi în scrum
Cu coase și topoare își caută soluții
Știrbind autoritatea, clocește revoluții.
Cler, nobili scăpătați, obscuri scribi, gură-cască
Insultă magistrații și a armatei cască,
Iar filozofii, ateii merg cu sarcasm în frunte
Eu cred că-i cazul, Sire, să dați pedepse crunte.

REGELE

Aceste răzmeriță de care atîta tremuri
Sînt negurile repezi ale acestor vremuri.
Ce pot să fac ? Cînd nava-i cu fundurile sparte
Lipești aci, dar apa pătrunde-n altă parte.
Cu-abați pudrați de curte cum pot chip sfînt să am ?
Cine nu rîde astăzi de șarpe și de-Adam ?
Că universul este creat în șapte zile
Poți spune, fără risc, la fragede copile.
La astfel de istorii toți se-ndoiesc ca Toma,
În sinea lui zîmbește chiar Papa de la Roma.
E greu a mai susține c-un fiu de duc et pair
E mai deștept decît măgarul de Voltaire.
Marile superstiții se prăbușesc și trec,
Progresul e fatal ca și destinul grec.

PRÉVÔT-UL

Cum înțelegeți, Sire, să-ntîmpinați urgia ?

REGELE

Gust madrigalul, stanța, nu-mi place elegia,
N-am părul așa lung spre-a-l ține despletit.
Eu, Ludovic, iubitul, de foc voi fi scutit,
Ce va veni pe urmă, ca să-ți spun drept, nu e
Preocuparea mea, acum joc menuet.

(Joacă menuet cu contesa.)

CONTESA

Pe fruntea Voastră, Sire, zăresc o scurtă dungă.

REGELE

La orice muritor ar fi cu mult mai lungă.
Să fiu trist mă oprește regala măreție.
Mă-ntreb dacă să cred în nevinovăție.

CONTESA

Precum am înțeles vorbiți de inocență,
De fetele naive fără experiență.

www.cimec.ro

REGELE

Pe cît sînteţi de bine, contesa mea născută
Pe-atît aveţi o minte cu deosebire acută.
De spirit posedaţi mai mult decît un drob,
Mă înşelaţi cu mulţi şi totuşi vă sînt rob.

CONTESA

A înşela înseamnă minciună, impostură !

REGELE

Voi mă trădaţi cinstit, făţiş şi fără ură.
Dar să lăsăm gîlceava. Instinctul ancestral
Pîndeşte fata pură crescută claustral.
Abia apare-un tînăr c-urechi cam clăpăuge,
Devine languroasă, din toată fiinţa muge,
Peste-al meu umăr hoaţă privirile aruncă
Cucernică, înfruntă în gînd orice poruncă,
Îmi stă la sîn şi între noi se deschid abise,
Culcuşul mi-l inundă cu monstruoase vise.

CONTESA

Trăind în societatea cea mai ilustră, o fată
Începe s-aibă spirit şi-un pic de judecată,
Să guste arta, ştiinţa în fine conversaţii,
Plăcerea fără patimi şi fără ostentaţii.
Deci cîtă vreme-n ea dorinţi comune fierb,
E bine s-alungaţi turburătorul cerb.

REGELE

Am priceput, Minervă. Îl voi vîna cu goarne
Şi haite să se-ncurce în marile lui coarne.

LOCOTENENTUL DE POLIŢIE

Baronul plănuieşte să plece cu careta
Cu-n atelaj puternic de şase cai. Subreta
Baroanei strînge-n ladă, îmbrăcăminte, rochii,
Agenţii mei nu-şi iau de pe la grajduri ochii.

REGELE

Ha ! Veţi zădărnici cu orice preţ hoţia !
Pentru întîia oară un soţ fură soţia.

(Continuă menuetul cu Christina.)

Pe scurtă vreme, domnul baron va întrerupe
Şederea la Colmar, vor fi mişcări de trupe,
Îi voi încredinţa instrucţii noi.

CHRISTINA

Oh, Sire,
E-adevărat că-i daţi o astfel de-nvoire ?

REGELE

Îţi pare bine, nu ? Ai tresărit voioasă.

CHRISTINA

Nu, Maiestate, aş fi desigur curioasă
Să văd la faţă omul al cărui nume-l port,
Să ştiu că nu trimit mesagii unui mort.

REGELE *(aparte)*

Ce viclenie ! Ce minciună infantilă !
În floarea parfumată se-ascunde o reptilă.

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE

Sînt cîteva ştiri, Sire, cu deosebire grave.
Tratatele, cum ştiţi, sînt petice firave,
Mişcări neobişnuite se-ntîmplă în Lorena.
E bine ca din vreme să prevenim cangrena,
La graniţi Prusienii aduc în taină trupe
Fiind, ca de obicei, avizi ceva a rupe
Şi lucru mai ciudat, a noastră aliată
Imperială strînge în mare pripă armată.
Vorbind, cînd serios, cînd doar în anecdotă
La Potsdam, Viena, Sire, rîvnesc a Voastră dotă
Şi ca vreunul, cinic, să n-o ia înainte

www.cimec.ro

Împărătească, rege, se-amenință din flinte
Sperînd în slăbiciunea, bancruta noastră. Ieri
Au fost prinși lîngă Sarre doi dintre curieri
Mai bine zis spioni. Un gest de-autoritate,
Va-mprospăta la toți a Franței maiestate
Și-o va feri de-acești colți rînjitori de cîine.
Ștafeta pleacă acum. Dați-mi un ordin.

REGELE

Mîine.

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE

Compania din Indii e la strîmtoare mare,
De merge tot așa vom fi zvîrliți în mare.
Prin forță și prin intrigi, decișii a destrăma
Posesiunea noastră fundată de Dumas
Englezii de la Madras ne-au hărăzit din porturi
Doar vechile contoare fără soldați și forturi.
Colonii noștri sînt împiedicați să vîndă,
Fregate și corvete pe coastă stau la pîndă.
Sub ochii lor piratii intră-ndrăzneți în radă
În vreme ce-alte haite depozitele pradă.
Chandernagor a fost aproape ars. Pieri
Un negustor de vază, de la Pondichéry.
De la Coromandel și pînă la Malabar,
Lipsiți de apărare sîntem loviți barbar,
Comerțul nostru scade. Nu vom avea iar pîine.
Trimiteți trupe, Sire. O flotă pleacă.

REGELE

Mîine.

MINISTRUL MARINEI

Bătuți în Noua-Franță sîntem scoși din Antille,
Trupe venind perfid pe vase mercantile
Atacă Martinica, Tobago, Guadelupa
Și tot arhipelagul occidental. Șalupa
Unei fregate a fost lovită lîngă port
Cu tunul, pe furiș ; un comisar e mort.
Oriunde sînt corăbii franceze un cioc rapace
Le sfîșie deși avem tratat de pace.
O navă ce-arbora pavilion regal
A fost de el vînată, în drum spre Senegal.
Și am temei să cred c-așteaptă lîngă Brest
Un lung convoi cu mărfuri ce vine dinspre est.
Pe mări eram stăpîni, acum sîntem nomazi.
Să domolim jivina. Dați ordine.

REGELE

Nu azi !

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE

De la Constantinopol am vești prin curier.
Sultanul a numit un nou seraschier.
Dar marele vizir, avînd plenipotență
Ne roagă să uzăm de-a noastră influență
Spre-a stăvili războiul. Sînt încolțiți de toți
Și se rostogolesc asupră-le mari roți.
Cît timp la Dardanele stă otomana clanță,
Păstrăm în Europa o netedă balanță.
Aceasta e o lege, cum știți, de căpătîi
Pe care o avem de la Francisc întîi.
Pierim și noi privind cum ard păduri de brazi.
Dați-mi instrucții, Sire, cît mai urgent.

REGELE

Nu azi !

(După o pauză.)

Ce-mi pasă de Quebec, Tobago, Carical,
O răpitoare albastră îmi dă tîrcol pe-un cal,

www.cimec.ro

Să fie uciși toți caii, stîrpiți toți albatroșii,
Armata să se-mbrace în uniforme roșii.
Un rege atins acasă în sacrul lui prestigiu,
Lipsit e de putere-n al statelor litigiu.
De vrea dușmanul, vină chiar mîine la Paris
Dar azi se va-ntîmpla ce-n lege este scris.

SECRETARUL DE STAT AL AFACERILOR STRĂINE
(către ministrul marinei)

Cu regele la capăt nu este acum de scos,
Nu l-am văzut nicicînd așa de mînios.

REGELE

Voi șterge de sub soare dar nu cu a mea mînă,
Pe falnicul baron, din el să nu rămînă
Nici umbră pe pereți, să fie aci aproape
Și să trăiască mort ca-n fundul unei groape,
Să se întrebe uimiți de-a existat, urmașii
Să nu-i audă nimeni nici glasul și nici pașii.

CARDINALUL — INGINER *(intrînd deodată cu un lucrător)*
Iertați-mă că vă întrerup repetiția, dar am să vă comunic lucruri importante. Infiltrarea apei pe porțiunea ultimă a devenit evidentă. S-a desprins chiar un bloc de calcar, ceea ce înseamnă că piatra e friabilă prin umiditate.

MAREȘALUL
Probabil pe undeva există un gol și terenul se tasează.

CARDINALUL — INGINER
Așa gîndesc și eu. Cu avionul s-au luat fotografii. Priviți. Culmea e plină de zăpadă și, după dîra asta, ar exista și un izvor. Am trimis alpiniști să exploreze locul. Deocamdată s-au prevăzut toate măsurile, scurgerea se face normal prin rigole și canalul colector, aerisirea e suficientă. Printr-un orificiu am străbătut peretele despărțitor. Dincolo însă s-au sistat exploziile din prudență. Se lucrează doar cu ciocanul de miner.

REGELE
E bine, oricum, să existe un punct de sprijin pentru orice accident.

LOCOTENENTUL
Să sperăm că nu va fi nici unul.

MAREȘALUL
N-am văzut în viața mea lucrare de proporțiile astea fără accidente.

LOCOTENENTUL
Le vom învinge.

CONTROLORUL GENERAL
Cu entuziasm rece și spirit pozitiv.

CARDINALUL — INGINER
Echipele s-au pregătit să facă injectări cu mortar și cu ciment. Materialele sosesc pe vagonete și sînt adăpostite în apropiere, în nișe. Echipele lucrează atent, încît puteți repeta în liniște. Totuși, nu uit că cei mai buni actori sînt și cei mai buni lucrători. De se-ntîmplă ceva neprevăzut, lăsăm totul baltă aici și mergem cu toții la fața locului. La orice accident, oricît de mic, vă solicit o sforțare colectivă. Auzi, tovarășe Ludovic al XIX-lea? Asta am vrut să vă spun. Acum putem continua.

MAREȘALUL

Mi-e teamă că mă clatin ca pe-un prea vechi podeț,
Odon a început să fie prea isteț,
Știind că Christina este de rege agreată
De la Colmar să-și ia răsplata vine-ndată,
Rangul de mareșal pe loc i se promite.
Desigur suveranul la curți îl va trimite,
Tînărul monsenior devine secretar,
Afacerile toate le pune pe cîntar,
Se va înconjura de-ai săi noi favoriți
În fața cărora vom tremura smeriți,

www.cimec.ro

Pe mine o să mă roage fiind vremurile dure
Să mă ocup de-ogoare, de vie și pădure
Iar primul meu născut se va trezi cărunt
Într-un castel rural sărac senior mărunt.
Rea piază-a fost Christina pe capul meu ; cu ea
Pe viața-mi de curtean s-a tras o grea perdea.

REGELE

De colonelul nostru ce zice cardinalul ?

PRÉVÔT-UL

Attila, Maiestate, intrînd în dom cu calul
I-ar fi mai drag. Prelatul educă o nepoată
Pe care cu baronul nădăjduia s-o poată
Căsători. Dar visul s-a spulberat în vînt.
Cînd îi vorbești de tînăr abia scoate-un cuvînt.

REGELE *(către mareșal)*

Careta merge greu, îmi trebuie alți pinteni.
Consilieri, miniștri mai tineri și mai sprinteni,
Ne-mpotmolim, intrăm cu roatele-n noroi
Stăm în mocirlă ; în jur dușmanii se strîng roi
Sfătuitorii mei sînt paraziți de curte
Avizi, adulatori, bufoni cu vederi scurte,
Baronul mi se pare a fi un om isteț
E sobru, măsurat, la faptă îndrăzneț.
Ce ziceți ?

MAREȘALUL *(indispus)*

Ministerul desigur cere trudă
Experiență, vîrstă ; nu-i pentru-o minte crudă.

REGELE

De-asemeni în armată vreau altă socoteală,
Mai multă disciplină unită cu-ndrăzneală.
Trimitem peste mări ai curții papagali.
Ne trebuie comandanți iluștri, amirali,
Abili guvernatori. Nu credeți că baronul
Ar fi... ?

MAREȘALUL *(insinuant)*

În depărtări slujești mai bine tronul.

REGELE

Am înțeles, bătrînul este gelos pe fiu,
N-aș vrea odrasla unui atare om să fiu.

(Către cardinal.)

Baronul, Eminență, îmi pare brav catolic,
Mai bun n-ar putea fi nici nunțiul apostolic,
Cînd nu-i la regiment, îl afli-n catedrală
Extaziat de orgă și muzica corală.
În ceasuri de răgaz citește cărți pioase
Și stă de vorbă numai cu fețe cuvioase.
Este-un soldat la gît cu cruce, drept colier,
De n-ar fi militar, ar fi cordelier.

CARDINALUL

Îl știu entuziast de Enciclopedie
De dogmele creștine făcîndu-și parodie,
Trăiește într-un cerc de filozofi atei
În sfintele biserici intră la braț cu ei
Psalmodiind îngînă cu cîntece de lume
Pe preot ; liturghia o-mpiedică cu glume.
În dom pășind cu spadă și platoșă de fier
Cu glas tare-a cîntat : *Malbrough s-en va-t-en guerre.*

REGELE

De este precum spuneți, e-un tînăr sturlubatic,
Mai bine-așa decît un jansenist fanatic.

(Aparte.)

www.cimec.ro

Pe cît văd, cardinalul pe colonel nu-l gustă,
Voi folosi îndată această minte-ngustă.

(Către locotenentul de poliție.)

Pe colonelul nostru vei ține mereu ochii,
Ai grijă să nu zboare pe aripă de rochii,
Careta mea de aur s-o ai mereu la scări,
Să nu pronunțe nimeni blesteme sau ocări,
Să nu se-audă-n curte nici bice, nici ecouri,
Să-l duci, avînd scrisoarea-n palatul meu din nouri.

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE

Voi fi mereu la ordin cu harnica mea ceată,
Porunca Voastră, Sire, va fi executată.

REGELE *(către guvernatorul Bastiliei)*

Curînd vă voi trimite un nobil musafir,
Mai scump ca diamantul, ca piatra de safir,
E invitatul meu, să-i dați tot ce va cere,
Apartament de prinț, tapiserii, berjere
Comode, linjerie, foc bun în șemineu,
Pantofi, cravate, haine. E invitatul meu.
La masă să-l servească al vostru bucătar,
Din vinurile mele să-i dați cîte-un pahar.
E invitatul meu. Să-i dați peruchieri,
Chirurg, duhovnic, medic, valeți, camerieri,
Să-i oferiți volume în orele de studiu
Și-un muzicant vestit să-i cînte un preludiu.
Ferit de opt mari turnuri ca împărat și zmeu
Să facă tot ce-i place. E invitatul meu.

(Către contesă.)

Contesă mult iubită, aceasta e-o scrisoare
Cu care poți pe-oricine trimite la-nchisoare
Doar numele punîndu-l. Prin arhiepiscopul
Sînt prea încredințat de-a ne atinge scopul
Ca mareșalul însuși din fire pizmătăreț
Pe fiul său să-l facă-ntre patru ziduri stareț.

(Regele joacă menuet cu Christina.)

CHRISTINA

Pe Maiestatea Voastră o văd preocupată,
Cu ochii-ntunecați. Pe cuget nu am pată.

REGELE *(evaziv)*

Am vești, Christina mea, cu deosebire grave,
Tratatele, să știi, sînt petice firave.
Mișcări neobișnuite se-ntîmplă în Lorena,
Mă-ntreb ce-i de făcut să prevenim cangrena.
Compania din Indii e la strîmtoare mare,
De merge tot așa, vom fi zvîrliți în mare.
Bătuți în Noua-Franță sîntem scoși din Antille
De inamici veniți pe vase mercantile,
Iar marele vizir avînd plenipotență
Ne roagă să uzăm de-a noastră influență
Spre-a stăvili războiul. Stau încolțiți de toți
Și se rostogolesc asupră-le mari roți.
Un rege are-n grijă al statului sigiliu.

CHRISTINA

Sînt prea nepricepută spre a vă da consiliu !

CONTESA *(către cardinal)*

Biserica primește adesea precum știți
Scrisori spre-a mîntui pe unii rătăciți.

(Cardinalul onctuos, după o scurtă meditație, merge la mareșal.)

www.cimec.ro

CARDINALUL

Nu rareori se-ntîmplă ca tatăl de familie
Să-şi corecteze fiii în falnica Bastilie.

(După o prefăcută ezitare, mareşalul scrie în la lettre de cachet numele baronului. Contesa, care a urmărit jocul, ia ordinul, îl încredinţează prévôt-ului, acesta locotenentului, care iese grăbit. Regele priveşte pe fereastră plecarea echipajului. După o pauză, cu muzică, reapare locotenentul. Se închină înaintea regelui, făcînd semn că ordinul a fost executat.)

REGELE *(către Christina, vesel)*

Ştiri bune, să jucăm, Christino. Fericirea
De-a te avea amantă îmi copleşeşte firea.
Curtenilor le-aduc omagiul meu regesc
Că mi-au ales o zînă. Christino, te iubesc.

(Joacă languros allemanda cu ea.)

C O R T I N A

A C T U L IV

Încăperea luxoasă la Bastilia, cu un portic de piatră în stînga. Fereastră cu gratii. Pat cu baldachin, comodă, berjere, masă cu marcheterie la mijloc. În dreapta, un mic clavecin. Se aud opt salve ca de tun cu hîrjîituri de lanţuri. Contele-guvernator îl zgîlţîie ceremonios pe baronul întins îmbrăcat pe pat şi foarte hîrsut, care a dormit, după toate semnele, fără a se dezbrăca. Ofiţeri, camerier, valet, bucătar şi alt personal aşteaptă plini de simulat respect.

CONTELE-GUVERNATOR

Iertaţi-mi îndrăzneala, dar au bătut opt ore,
Cum aţi dormit azi noapte, prea scumpe monseniore ?

BARONUL

Eu, monsenior ?

CONTELE-GUVERNATOR

Desigur, căci Maiestatea Sa
V-a ridicat la rangul de mareşal.

BARONUL

Aşa ?
Eram doar colonel. Şi sînt acuma unde ?

CONTELE-GUVERNATOR

Pe-o navă de război, alunecînd pe unde.

BARONUL

Atunci vă înşelaţi, voi fi poate — amiral !

CONTELE-GUVERNATOR

Sînteţi ce vreţi, maritim şi teritorial.

BARONUL

Îmi pare cam ciudat, văd stîlpi înalţi de piatră,
Buşteni lungi de stejar se mistuie în vatră.

CONTELE-GUVERNATOR

E o corabie nouă cu bună armătură
În stare să transporte o grea încărcătură.

BARONUL

Din turn eu n-am zărit nici mare şi nici valuri
Ci doar un fluviu lat tăind cîmpii şi dealuri.

CONTELE-GUVERNATOR

În stil poetic încora oricum s-a ridicat
Şi-acum plutim în cer, pe-ocean sau pe uscat.

www.cimec.ro

Ca oaspete înalt pus sub regescul scut
Veghez să fiți în toate deplin satisfăcut.
Bucatele vă plac ? Pe puntea noastră îngustă
În orice anotimp avem homar, langustă.
Un ordin, monseniore, de dați nu-i de prisos.
Ce supe preferați, ce condiment, ce sos ?

BARONUL

Cît voi ședea-n acest decor prea admirabil ?

CONTELE-GUVERNATOR

Secret inviolabil și deci impenetrabil.

(Iese.)

CHIRURGUL (BĂRBIERUL)

Permiteți-mi la gît șervetul să vi-l pun
Și să vă săpunesc cu-n delicios săpun.
Pe față v-a crescut o fioroasă barbă.

BARONUL *(respingîndu-l)*

Mi-au răsărit ciuperci ca pe copaci ; și iarbă.

CHIRURGUL

Are mustăți și plete ca un războinic scit
Și-mi pare, vă spun drept, la minte rătăcit.

BARONUL *(zgîlțîindu-l)*

Cît timp voi rămînea în acest fort ascuns ?
Vorbește !

CHIRURGUL

Monseniore, mister de nepătruns.

MAIORUL

Sînteți într-un palat al Maiestății Sale
Cu scări monumentale, saloane colosale,
Magnific orologiu, opt turnuri, dintre ele
Avînd putința pe-unul să vă uitați la stele
Sau să priviți la soare.

BARONUL

Sînt însoțit de-o gardă
Oriunde mă duc pașii, un cîine par cu zgardă.

MAIORUL

Greșiți, vă dau onoruri, vi s-au întins covoare,
Doar regele se bucură de-asemenea favoare.
Cu două mii de facle și multe-alte splendori
Francisc întîi primea aici pe-ambasadori.
Lăsați să vă ia sînge, umorile-s de vină
Chirurgul de la curte are porunci să vină
Dacă voiți.

BARONUL

Sînt singurul om din acest regat
Al cărui sînge este ca sloiul închegat.

MAIORUL

Jucați, beți, băutura e-un elixir de viață.
Avem un vin muscat ce vinele dezgheață.

BARONUL

Visez mereu c-o țară am străbătut călare
Trecînd prin noapte, zi și stări crepusculare.
Mergeam pe culmi de munți sau înotam prin ape,
Zburam sau șchiopătam pe drumuri cu hîrtoape
Copita luneca de stîncă și noroaie
Un stol de corbi și pajuri pe umeri-mi stau droaie.
Pîn' ce-am zărit palatul în pur cristal lucrat,
Atunci corbi, pajuri, toate himerele-au zburat.
Voiam să-mi văd soția necunoscută. Plină
De grații am aflat-o ca o statue elină.
Dar în aceeaș clipă m-a prins de piept o ghiară
Și pe fereastră iute m-a tras în zbor afară,
M-a ocolit prin aer, apoi pe întuneric

www.cimec.ro

Țipînd m-a aruncat în acest pat feeric.
Mireasa mea se cheamă Christina. Execrabil
Brigand, unde-ai ascuns-o ?

MAIORUL

Secret inviolabil.

BARONUL

Toate sînt nepătrunse, fără răspuns, secrete !
Tu pasăre de pradă, uliu viclean, erete
Și tu cu cap de mort respingător paing,
Gîndac ieșit din ziduri cînd lustrele se sting,
Navigatori prin nori, piraţi hrăpăreți, hoți,
Unde-i Christina, spuneți, sau vă omor pe toți.

MAIORUL

Oricare dintre noi vă este o slugă umilă,
(Acest nenorocit mie-mi inspiră milă.)

BARONUL

Mi-aduc aminte totuși că la Versailles eram.
Venisem din Colmar. Nespus mă bucuram
De grația soției. Să fi călcat consemnul ?
Dar n-am primit poruncă de sus ci doar îndemnul
Patern să stau pe loc. Nu este nici o lege
Drept care întîlnirile-ntre soți sînt sacrilege.
Eram gata să plec cu ea în acea seară
Cînd șambelanul curții m-a invitat la scară,
Mi-a spus că i-a dat ordin regala Maiestate.
Într-o caretă de-aur cu doi valeți la spate
Am fost poftit. Un oaspete, adăogă, de vază
Nu-i cuviincios la han cu cei de jos să șază
Ci-ntr-un palat frumos cu fulgi de aur nins
Slujit cum se cuvine de-un personal distins.
Careta a trecut de gardă salutată,
Semn vesel mi-a făcut la geam iubitul tată,
Am ocolit prin parc, printre statui ; ecouri
Sunau de mari cascade, de stropitori, jedouri.
Întrarăm într-un codru pe pîrtia vechii ierbi
Mi s-a părut că văd fugind un cîrd de cerbi.
Aci am fost primit de-un căpitan de porți,
O liniște domnea ca-ntr-un regat de morți.
De-atuncea sînt tratat cu mari încovoieri
Cu tot ce-i rar la masă, cu lux și cu tăceri
Toți ceremonioși spun c-am fost invitat.
Nu văd decît valeți, de-ai mei am fost uitat.

PERUCHIERUL

Fiți pururi elegant la curte sau răscruci.
Permiteți, monseniore, să vă arăt peruci
Din cele mai la modă, al Franciei bun gust
În toată Europa fiind, precum știți, august.

BARONUL

Și cine să-mi admire coafura în inele ?
A nopții cucuvea sau corbii pe crenele ?

PERUCHIERUL

Sînteți ca și stăpîn într-un palat superb
Avînd pe zid sculptat al Maiestății herb.
Treceți prin mari saloane sub aurite grinzi
Privit de gentilomi și reflectat de-oglinzi.
Un ofițer francez chiar cînd e la atac
Pornește din tranșee frizat, gătit din ac.
Aceasta-i o perucă în coamă viforoasă
Cu mult tact corijată prin panglici de mătasă,
Părul distribuit în trei exacte trese
La spate adunat în coadă lungă iese.
Aceasta, mult mai sobră, cu ondulări profunde
Se-ncheie într-o coadă legată cu mari funde.

www.cimec.ro

BARONUL

Pretinzi, desigur, țeasta să-mi rad și-orice tulei,
Ca să-mi lipesc peruca cu nu știu care clei.

PERUCHIERUL

Așa e moda, nimeni nu poate s-o sfărîme.

BARONUL

Pe cap mi se vor strînge viermi, coropișniți, rîme.

PERUCHIERUL

Am înțeles prea bine, vreți părul din născare,
Se poartă foarte mult, pot imita oricare
Perucă, folosind podoaba capilară
Printr-o subtilă artă în Franța exemplară.
Veacul înaintează, ne-ntoarcem la natură,
Aleasă, îmblînzită, nu fără înfloritură,
Căci nu putem admite, nefiind barbari, această
Oroare să ne crească un troscot des pe țeastă,
Filozofia care exaltă animalul
Nesocotind că omul cultivă idealul
E-a domnului Jean-Jacques Rousseau, dar astea-s glume,
El e un fost lacheu, iar Voi un om de lume.
Deci părul îl frizăm făcîndu-l lungi zulufi,
La tîmple îl întoarcem lăsînd doar cîțiva ciufi,
Îi facem cu panglici la ceafă o mare floare,
Cu pudră suflăm totul, albindu-l c-o ninsoare.

BARONUL *(în șoaptă)*

Știi unde e Christina ?

PERUCHIERUL *(prefăcîndu-se a nu auzi)*

Îmi trebuiesc trei ore
Dar pentru Voi nu preget, slăvite monseniore.

PANTOFARUL

Sînt, dacă nu vă supăr, al curții pantofar.
Pantoful din picior e-al sufletului far
Și-un semn al eleganței. Eroii taciturni
Sau plîngăreți din tragici puneau sub tălpi coturni.
Azi sîntem sociabili și nu primim comenzi
Din toată Europa, decît în stil Louis Quinze.
Vă recomand acest pantof cu cataramă
Din pielea cea mai fină și c-o discretă ramă,
C-un toc spiritual, cu vîrful bont ; ca gușa
De porumbel la ton și moale ca mănușa.
Acesta are două mai sus de glesne limbi
Ce tremură atunci cînd prin salon te plimbi.
Pantof încîntător și plin de armonie
Și foarte nimerit la o ceremonie.
Coloarea-i după haină, albastră, roșie, pală,
Stropită la mătăsuri c-o fină poleială.

BARONUL

Și baroneasa mea n-a comandat botine
De două săptămîni, n-a apelat la tine ?
De colonelul ei nu-și mai aduce aminte ?
Sau jalnică aleargă fără încălțăminte ?

PANTOFARUL

Sînt doar un biet artist, deși trăiesc în for,
Tot universul meu nu trece de picior.

CROITORUL

Priviți aceste stofe mai grele ori mai ușoare,
În felurite tonuri : mustar, ou, cuișoare,
Dungate, mușetate, roșcate ca un rac,
Mătăsuri de chiuloți, de redingote, frac.
Curteanului îi trebuie o vastă garderobă,
Vă rog să îmbrăcați acest costum de probă.
Brocartul verde-galben sclipiri de aur scoate,

www.cimec.ro

Și mînicile mari se-ntind pînă la coate,
La mijloc bine strîns ca pîlnia coboară
Către genunchi și-n mers pulpana parcă zboară.

BARONUL

Fireturi și galoane de mari foloase nu-s
Vreau un veșmînt cu aripi să pot pluti pe sus.

CROITORUL

Covor zburînd prin aer nu este al meu brocar
Și nu cunosc nici arta lui Dedal și Icar,
Dar pot să vă croiesc un frac scurt à l'anglaise
Bun de purtat la Londra și-n Golful Bengalez
Cu pantaloni strînși bine la mijloc cu curea,
Cu cismulițe mici, baston cu bilă grea,
Cu pălărie sobră pe cap, din loc în loc,
La vestă nasturi galbeni, în fine, un breloc.

TAPIȚERUL

Am ordin, monseniore, spre a vă fi pe plac
Cu-artiștii mei dulgheri și fabricanți de lac
Să schimb mobilierul și-a lui tapiserie.

BARONUL

De ce ?

TAPIȚERUL

Domnia Voastră, să zicem, vrea să scrie.
Nu orice masă inspiră. Oeben și Riesener
Cu-al lor birou-cilindru ce-l tragi de un mîner
Dau gînduri îndrăznețe, iar ca să fiți la modă
Aveți neapărat nevoie de-o comodă
În palisandru sau în lemn de trandafir
Cu-aplice largi de bronz, c-o placă de porfir
Și, îndrăznesc a spune, de-un secrétaire-armoire.
Un amănunt, o cheie, un vas de Saxa, o clanță,
Produce în salon o altă ambianță.
Suprema artă este de-a pune un blanc de Chine
Alături de-un fotoliu zis à la Capucine.

BARONUL

Ce-i pasă unui mort de un „fauteuil" turnant
Trăind într-un palat clădit în pur neant ?
Fără Christina lumea nu are arhitectură
Și țese numai neguri orice manufactură.
Printre colori și forme eu sînt un somnambul.

TAPIȚERUL

Glumiți, un mare artist, un ebenist ca Boulle
Exaltă, pune vervă, coloare și contur.
Velurul greu, taftaua numită gros de Tours
Satinul zis de Bruges în tonuri vii și-n dungi,
Tapetul de Beauvais brodat cu scene lungi
Din Lafontaine, picioarele în ciută sau consolă
Trezesc entuziasm și spiritul consolă.
Să nu uit. Perronneau, ilustrul pictor, dacă
Permiteți, ar veni portretul să vi-l facă.

BARONUL

De prea multe onoruri malițioase am parte !
Cu mine un demon joacă commèdia dell'arte,
Căsătoria mea e-absurdă, fantezistă
Mă-ntreb dacă Christina cu adevărat există.

BIJUTIERUL

Îmi împlinesc din ordin plăcuta datorie
Să vă propun s-alegeți orice bijuterie.
Această tabacheră cu mici rondeluri pline
Este din aur pur ornat cu cornaline.
Alegeți și-acest ceas minùscul cu-elegante
Împletituri în aur de perle și briliante.

www.cimec.ro

Acest briliant enorm cu ape ca rugina
Părîndu-i-se scump l-a refuzat regina.

BARONUL

Un diamant, o perlă, un pumn de galben lut
Totuna-s, singur fiind și de tristeți umplut
Și-apoi cu ce să cumpăr aceste scumpătăți ?

BIJUTIERUL

Luați tot, sînt daruri ale prea sacrei Maiestăți.

BUCĂTARUL

E timpul, monseniore, de a vă lua gustarea.
O hrană suculentă îndepărtează starea
De toropeală, viața stă pe veselă plată.
Să-mi spuneți de voiți cafea ori ciocolată.

BARONUL

Cafea ca noaptea neagră, cafea fiindcă-i arabă
Iar eu ca-n *Halima* cu duhurile-am treabă.

BUCĂTARUL

Dar mai întîi gustați o supă de stacoji
În zeamă de sparanghel fierți bine fără coji,
Cu suc gros de legume prin sac de in purcese
Cu care am la curte într-una mari succese.

BARONUL

Dacă cu sos picant eu pîntecele-ncarc
Crezi oare că mă vindec de al lui Eros arc ?

BUCĂTARUL

Acest clapon excită stomacurile sterpe.

BARONUL

Pe Helicon de foame deci cîntă Euterpe.
Și nu s-ar fi întîmplat troiana aventură
Dacă pentru Elena, Păris primea friptură.

BUCĂTARUL

Ori suferă la creier de un satanic foc
Ori, cu subtilitate, de noi își bate joc.
Un pui fript la frigare nu strică înainte
Și-apoi cafeaua Moka cu mici și dulci plăcinte.

BARONUL

Vreau visurile arabe.

BUCĂTARUL

Vă rog mult, monseniore,
Să-mi ordonați ce vreți să luați la două ore
Adică la amiază. Am păstrăv și nisetru
Cu sos de unt din care-ar mînca și sfîntul Petru,
Faimoase chifteluțe din creste de cocoș
Cu trufe, mirodenii și de ciuperci un coș
Pe spuză coapte, asemenea un bun ragoût de limbi
Încît pe a ta proprie pe toată buza plimbi.
Am un curcan copt bine și în jurul lui un roi
De porumbei gătiți cu-n pic de usturoi,
Am miel crescut în curtea acestei reședinți,
Purcel a cărui crustă trozнește printre dinți.
Drept încheiere frișcă cu cremă de castane
Dessert cu ananas și fructe industane.
La fiecare, vinuri străvechi ce sînt nectare
Și-o cupă de la rege cu-n vin grozav de tare.

BARONUL

Mascur sînt care scurmă-n mocirlă și-n băltoacă
Și ca să mă-ngrășați turnați nutreț în troacă.

BUCĂTARUL

Nu, monseniore.

BARONUL

Mască ! Pe-a sa Christină urîtul
Porcin va speria apropiindu-și rîtul,
Afară, crescători de porci, ieșiți afară !

www.cimec.ro

BUCĂTARUL *(către valeții cu platourile)*
Încet, încet ! Mînia îl scutură, văd, iară.

BARONUL
Sînt cel mai jalnic om ce-a existat vreodată.
Cărarea vieții mele de trăznete-i brăzdată.
În jurul meu răsună torente, grindini dure
Și parcă-s rătăcit pe veci într-o pădure.
Tresar la orice zgomot de pași, visez într-una
Și de pe firmament mie-mi lipsește luna,
Suspin, privind spre zări și cînd pe cer e soare
O negură funestă stă să mă împresoare.
E liniște și totuși nu pot să dorm o clipă.
Din toate părțile melancolia țipă.
Peste trecutul meu s-a tras brutal cortina
Și mă surprind chemînd : Christina mea, Christina !
Oare-am murit și-n criptă eu mă tîrăsc pe brînci,
Sau naufragiat m-agăț de colți de stînci ?
De mult m-am depărtat de Capul Finister,
Tristețea varsă smoală pe-al său hidos crater.

CLAVECINISTUL
Îngăduiți să cînt din opera *Orfeu*
Pe care o compune vestitul Gluck, căci eu
Din lungă experiență încredințare am
Că muzica la jale e un divin balsam.

BARONUL
Orfeu pe Euridiké o-avù de la Pluton
Dar nu cred că cu lira învingi azi un pluton,
Pe sălile acestei monumentale cuști
Îmi dau perfid onoruri săltînd la umeri puști.
Sînt oaspete de marcă, cu regele-s vecin
Hai sperie tăcerea cu-al tău sur clavecin.
(Clavecinistul cîntă.)

CLAVECINISTUL
Aceste acorduri triste îmi pare că vă dor
Deci să vă cînt ceva voios din Philidor.
(Cîntă.)

BARONUL
Din Couperin, Rameau, Scarlatti, Pergolese
De vei cînta, toți urlă ca marea în faleze.
Aci pătrund monahii-n ciliciu fumuriu
Și fonfăie pe nas cînd ești scos în sicriu.
Sst ! E cu neputință într-asta să visez.
Aud pași cadențați. Cadet în „gardes françaises".
(Se aud pași. Clavecinistul iese.)

CADETUL
Din ordin de la curte azi am primit consemn,
Ca un excepțional de-naltă stimă semn,
Trei zile să vă dau onorurile gărzii.

BARONUL
Și tu ești va să zică o bucățică a zgărzii.

CADETUL
Nu, căci slăvitul Sire, foarte afectuos
Mi-a spus să vă întreb de sînteți sănătos.
Iar de doriți ceva să-l pun în cunoștință
Spre a vă satisface pe cît stă în putință.
Tot timpul v-a numit „văr scump".

BARONUL
La prinți de sînge
Și regi se scrie astfel. E-n stare a și plînge.
Într-un palat pe veci m-ascunde și mă-ngroapă,

www.cimec.ro

De-acum mă va numi ori împărat ori papă.
Ești, dacă nu mă-nșel, frate cu Vaugyon,
Bun ofițer, viteaz, rudă cu d'Aiguillon
Adevărați seniori. Cînd toți sînt așa hîzi
Îndeplinești un ordin, nu cred că vii să rîzi.

CADETUL

Nu, monseniore !

(Privește atent în toate părțile.)

Știți ce faptă delicată
E felonia. Poate fi caz de judecată.
Am ezitat. Văzînd că doamna baroneasă
Soția voastră plînge și vrea să urmărească
Trăsura mea făcînd o groaznică eroare
Am consimțit, de milă, să iau a ei scrisoare.

BARONUL

Tînăr erou ! Și unde-i ?

CADETUL

O veți citi, iar eu
Voi arde-o apoi îndată în acest șemineu.

BARONUL *(citind)*

„Prea respectate soț nu-s vrednică de tine
Din drumul ce-l visasem m-au scos alte destine.
De cînd ai dispărut se năruie-a mea viață
Și plîng din zori și pînă-n cealaltă dimineață
Că te-am văzut o clipă îmi pare o poveste,
Am înțeles îndată ce chin iubirea este.
Cu tine aș fi mers în lume pînă la capăt
Dar n-am știut că numai un nume sarbăd capăt.
Acela care astfel a hotărît, din fire
Gelos deși nu rău, nu-admite împotrivire
Dar n-ar fi cutezat desigur niciodată
Să te trimită acolo de n-ar fi fost un tată,
Vorbesc de mareșalul, curtean umil, pervers,
În stare a zdrobi ce-mpiedică al său mers.
Aș prefera coliba unui palat regesc,
Ai milă de Christina și iart-o. Te iubesc."

(Cadetul ia scrisoarea și o aruncă în șemineu, așteptînd să ardă. Apoi salută și iese.)

BARONUL *(iese și el repede, probabil spre a se urca în turn, apoi reapare exaltat. În acest timp, în costume de carnaval, intră în stînga regele și curtenii, iar în dreapta Christina și o subretă)*

Ascunși în vechi castele, de-aristocrați o droaie
Sug munca robilor ce dorm în mușuroaie
Cu vitele ! Săracul plătește dări la fisc
El strînge grîu, secară pentru albastrul plisc.
De-i pomul plin de-omizi sau încărcat cu poame
De-i secetă, belșug, el suferă de foame.
Serv de te naști pe lume lanț greu la ceafă porți
Și pieri lovit de bice și spangă pe la porți.
De moare un sărac nu-i pun măcar o piatră.
La groapa lui doar cîinele cel cu credință latră.
Sub arme, cei de jos cad vreascuri și găteje
Iar cetele de nobili cu-ocheanul sînt viteze,
Toți în mătăsuri grele ca niște Eminențe,
Cîți scapă neciuntiți, din proști, se-ntorc în zdrențe,
Desculți, necunoscuți să-nceapă a lor corvadă.
Dar ducii la Paris apar în cavalcadă
Superbi, cu mari eșarfe, frizați și îmbrăcați
În haine de brocart ca fii de-mpărați.
Și totuși jos sînt genii trecînd de efemer
Mai iscusiți ca Caesar, poeți ca și Homer.

www.cimec.ro

REGELE *(în şoaptă)*

Aşa e !

BARONUL

La noi sceptrul îl ţine un nerod
Care se scaldă-n sînge ca un modern Irod.

(Regele se-ncruntă, doi ofiţeri se mişcă spre a pune mîna pe baron, regele face semn să-l lase în pace.)

CHRISTINA

Trecînd pe pont-levis în echipaj de curte
Intrarăm fără piedici după saluturi scurte.
Acum îl văd şi sînt cuprinsă de un chin
Ce spune îl va pierde ; îmi vine rău, leşin.

SUBRETA

Staţi liniştită, regele nu-i bine să vă vadă
C-aţi conspirat cu soţul îi va părea dovadă.

BARONUL

Aud de sus tumultul Parisului şi am
Cînd clopotele sună prelung la Nôtre-Dame
Un vis : că tot poporul în iureş suind pe
Ev-mediu va striga : să piară Louis Capet.

MAREŞALUL *(repezindu-se cu spada)*

Aceste vorbe grele eu vreau să le răzbun !

REGELE *(disimulînd)*

Stai, tată fără suflet. Nu vezi că e nebun ?

BARONUL

Eu sînt strălucitorul fiu al imensităţii
Şi mareşal în lupta-mpotriva nedreptăţii
Seniorii au să ardă-n al trîmbiţelor sunet
Şi-acest palat al umbrei se va surpa cu tunet.

CHRISTINA

Oh ! *(Cade moartă.)*

BARONUL *(îngenunchind)*

Zei, Christina moare. Cum s-o împiedic eu ?

(Apoi vesel.)

Ştiu ! Am să cînt să-nduplec pe Cerber ca Orfeu.

(Nebun, îşi trece degetele pe coardele unei închipuite lire.)

REGELE *(face şi el o genuflexie alături de baron şi pipăie pe Christina, melancolic, apoi indiferent ca de obicei. Contesa îl ia delicat de braţ şi-l trage din apropierea moartei. Linişte împietrită)*

Dac-o fi ea sau alta, de-acuma mi-e totuna !
Aud în depărtare cum şuieră furtuna.

(Puţin după aceasta se aude un şuier de sirenă din ce în ce mai tare şi un glas strigă. Un paznic intră cu o lampă de miner pe scenă.)

PAZNICUL

S-a inundat tunelul ! S-a inundat tunelul !

(Moarta se ridică de jos, baronul, regele, contesa, toţi cei din scenă o iau la goană, dispărînd pe uşi în direcţia şantierului.)

INGINERUL

(intră repede în costum de cardinal, trage un telefon din comodă, îl pune la priză) Alo, şantierul ! Alo, şantierul ! Alo ! Aci inginerul-şef, tovarăşul Castroian. Ce s-a întîmplat ? *(Către paznic.)* Zice c-a ţîşnit o vînă de apă dinspre extrados şi a inundat mai ales porţiunea din partea cealaltă unde au sistat lucrul, iar scurgerea în pantă este împiedicată de peretele de piatră.

PAZNICUL

O altă bucată de calcar s-a desprins şi trei lucrători au rămas între doi pereţi, neîndrăznind a se da jos din cauza băltoacei adînci şi a aerului greu.

www.cimec.ro

CARDINALUL — INGINER

Daţi-mi pe tovarăşul Ludovic al XIX-lea. Ludovic? Fă ce ştii şi sparge cu toate mijloacele peretele despărţitor, dă găuri şi jos ca să se scurgă apa încoace. Mareşalul să-ţi ajute ca artifiţier, după ce ai scos oamenii din primejdie. Dă-mi pe Christina. (Am uitat toate numele, piesa m-a zăpăcit de tot.) Christina? Ascultă, Christino, tu şi cu baronul îngrijiţi-vă de scurgerea apei pe toate căile, instalaţi pompe. Spuneţi prévôt-ului de poliţie să aerisească. Daţi-mi pe ministrul de finanţe, pe controlorul general. Alo! Nu ştii cine-i controlorul general? Vasile Ursachi, tovarăşe, electricianul. Alo! Ascultă, tovarăşe Ursachi, lumină, să fie într-una lumină. *(Către paznic.)* Nu e nimic grav, sînt încredinţat de asta. Hai să mergem şi noi. *(Îşi ridică poalele rasei cardinaleşti.)* E în joc onoarea noastră.

C O R T I N A

A C T U L V

Acelaşi decor, a doua zi. Cei care au avut roluri în actele III şi IV intră în aceleaşi costume de epocă cu care au lucrat toată noaptea. Sînt introduşi trei inşi în costume greceşti de epocă troiană. Fiind foarte obosiţi, sînt conduşi de alţii, şi, la semnul doctoriţei, pe patul baronului.

CARDINALUL — INGINER

Ştiu c-aţi petrecut o noapte chinuită. Puteaţi să muriţi asfixiaţi. Bine că n-a fost mai rău. Toate echipele s-au purtat admirabil, eroic. Ultimul obstacol a fost învins.

MAREŞALUL — ARTIFIŢIER

Dar ce naiba aţi căutat acolo?

ÎNTÎIUL GREC

Stai să vezi. Schimbul nostru ieşise de mult şi noi îmbrăcasem costumele ca să repetăm piesa pe care o jucăm la inaugurarea tunelului ca şi voi. Era însă devreme. Am făcut cîţiva paşi în tunel care ca şi în partea voastră e terminat şi finisat. Aud un fel de huruit surd ca de apă care cade de sus. Punem cîteşi trei urechea pe pereţi şi ascultăm. O locomotivă se pregătea să meargă în sus cu doi tovarăşi care duceau o placă de bronz s-o prindă într-un loc. Ne urcăm şi noi sus, cu condiţia să ne aducă îndată înapoi. Cînd ne apropiem, curgea apă ca din şipot. Ne căţărarăm pe dulapi să vedem de aproape cum stau lucrurile. Peretele de piatră fusese perforat cît să intri pe brînci. Curgea apă şi-ntr-o parte şi în alta. Deodată se aude o plescăitură şi o bucată de piatră se desprinde de sus. Toate luminile din partea noastră se sting. Locomotiva se trage înapoi. Oamenii strigă, ne caută cu farurile, jos însă era băltoacă mare, fiindcă acolo se întrerupea canalul de scurgere. La voi cablurile funcţionau. Ne-am vîrît ca păduchii în grindă, în crăpătura de sus, stropiţi de apă, mai-mai să ne înecăm de duhoarea apăsătoare. Mecanicul a şuierat la noi, a strigat, apoi văzînd că nu ne putem da jos şi e primejdie şi pentru el, ne-a făcut semn că pleacă. Şi s-a dus să dea de veste. Curînd după aceea aţi venit şi voi.

AL DOILEA GREC

Lumina s-a aprins la noi mai tîrziu şi prin contacte provizorii, mai departe. Lîngă peretele de piatră, din cauza căderii blocului a rămas întuneric. În schimb la voi a fost lumină mereu. Un tovarăş Ursachi striga şi controla sau agăţa cu echipa lui cabluri suplimentare, pentru orice întîmplare, sau aşa mi s-a părut, căci eram ameţit rău.

AL TREILEA GREC

Ceea ce m-a mirat a fost că primii care au venit erau îmbrăcaţi ca pe vremea Mariei-Tereza şi cu peruci pe cap. Între ei era şi un popă catolic, un fel de episcop.

CARDINALUL — INGINER

Eu eram.

www.cimec.ro

AL TREILEA GREC
Am crezut că ne-au ameţit gazele şi că avem vedenii.
CONTROLORUL-GENERAL — ELECTRICIAN *(intrînd)*
Totul e bine, cînd se sfîrşeşte cu bine.
MINISTRUL ADULATOR — HIDROLIZATOR
Pentru întîia oară nu te aud văitîndu-te că toate sînt zadarnice pe această lume.
CONTROLORUL GENERAL
Parcă e timpul să stăm cu mîinile-n sîn.
CARDINALUL — INGINER
A lucrat admirabil, fără lumină era nenorocire. Hazul a fost, tovarăşe Ursachi, că zăpăcindu-mă am pus să te cheme la telefon cu numele rolului din piesă, de controlor general. Nu ştia nimeni cine eşti.
CONTROLORUL GENERAL
În fond n-am avut mai nimic de făcut, fiindcă instalaţia definitivă introdusă în zid era fără cusur. Pînă la racordare făcusem o legătură pe sus cu două cabluri, unul în funcţiune şi altul de rezervă cu întrerupători. Să zicem, m-am gîndit, că se întîmplă ceva la cablul exterior. Reparaţia cere oarecare timp. De aceea, am adus reflectoare puternice încă dinainte, în nişe şi astă-noapte încă patru în apropiere, cu tot ce trebuie pentru reparaţii. Nu a fost nevoie de ele şi atunci am pus şi eu mîna la alte treburi, la drenaj, la descurcarea locului de aşchiile de piatră.
CARDINALUL — INGINER
Te felicit în numele tuturor. O ispravă strașnică a făcut şi prévôt-ul de poliţie, tovarăşul Iftimescu. Dacă aerul era cîtuşi de puţin încărcat de gaze sau rarefiat, cei trei mureau cățărați sus şi nici ai noştri n-ar fi putut lucra. Dar tovarăşul Iftimescu a pus în funcţiune alte ventilatoare de absorbiţie a aerului viciat şi compresoare de aer comprimat şi totul s-a limpezit ca afară. Însă, tovarăşul Ludovic al XIX-lea, să nu vă fie cu supărare, v-a întrecut pe toţi.
MAREŞALUL — ARTIFIŢIER
Toată lumea recunoaşte şi e mîndră de el. N-a mai aşteptat să se tragă apa cu pompele, ci a intrat în ea pînă dincolo de genunchi. Întîi a luat-o de jos şi i-a dat cu sfredelul o gaură pe care a lărgit-o. Apa de dincolo a început să se scurgă şi astfel suptă cu pompele, a descurcat locul. De sus nu mai curgea decît puţin. Atunci cu scările i-am scos pe nenorociţii ăştia, mai mult morţi decît vii.
CARDINALUL — INGINER
Nu face pe modestul. Şi dumneata ai lucrat ca un înger. Trebuia dat jos tot peretele şi nu puteam lucra decît cu explozibile. Primejdia era mare să nu se prăbuşească ceva, deşi într-o parte şi alta fusese puse cintruri puternice. Chipul delicat în care aţi distribuit găurile de încărcare, evitînd brizarea bruscă, repeziciunea cu care aţi dat jos obstacolul ies din comun. Nu v-aţi mişcat o clipă. Dumneata ai mai băut, mi se pare, o gură de ceai fierbinte. Ludovic al XIX-lea, nimic.
CONTELE-GUVERNATOR — CIMENTAR
Acum privelişte e feerică. Vezi tunelul în adîncime, ca o galerie de oglinzi. Eu, fiind cimentar, n-am prea avut ce face. Am pus şi eu mîna pe lopată.
CARDINALUL — INGINER
Ceea ce mă bucură este că n-a fost altceva decît o pungă de apă strînsă din ploi şi din topirea zăpezii. Sus vom pune să se netezească locul. Nici vorbă de vreo surpare de teren, gabaritul e impecabil, porţiunea cu pricina prea îngustă spre a modifica situaţia. Nu mai avem acum altceva decît să hidrolizăm locul, apoi să facem o saltea de piatră la extrados şi apoi o calotă de calcar sprijinită jos de doi pilaştri, cum e în plan, ca să indicăm, printr-un detaliu arhitectonic, jumătatea tunelului. Apoi unim radierele, canalele colectoare şi betoanele de umplutură, executăm scliviseala şi racordăm cele două linii ferate. Şi s-a isprăvit.
CADETUL
În cît timp credeţi că va fi gata ?
CARDINALUL-INGINER
Muncind de zor, şi în cîteva zile. Cred însă că nu e bine să lucrăm superficial, să lăsăm să se zvînte locul, să punem în ordine şi culmea dealului, iar tovarăşul

www.cimec.ro

Droc, locotenentul de poliție, care mi-a furat în piesă banii săracilor, să facă cu echipa lui un arc monumental.

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE — PIETRAR
Voi face, n-aveți grijă. Văd însă că-mi păstrați în viață pică, pentru ceea ce fac în piesă.

CARDINALUL — INGINER
Nici prin gînd să-ți treacă. Mi-a intrat însă teatrul în sînge. Am ajuns ca actorii care cred mai mult în realitatea lor de protagoniști. Iat-o și pe tovarășa Christina. Cum te cheamă, frate, în realitate, nu-ți știu decît numele din piesă ?

CHRISTINA
Christina.

BARONUL (*care și-a spălat obrazul de păr*)
Și e soția mea, dar nu prin corespondență.

CARDINALUL — INGINER
Și pe tine cum te cheamă, baroane ?

BARONUL
Ion Mitache !

CARDINALUL — INGINER
Benedico vos !

DOAMNA DE ONOARE — DOCTORIȚĂ
Au și un copil, care e la creșă !

MAREȘALUL
Cînd vom juca *Irod și tăierea pruncilor*, îi dăm și lui un rol.

DOCTORIȚA (*examinînd pe cei din pat*).
Tovarășii în costumele astea ciudate n-au nimic. Temperatura normală, puls bun. Mai mult au tremurat de udătură. Le-am dat cîte un piramidon. Să se odihnească și atît.

CARDINALUL — INGINER
Baronul și baroneasa au făcut lucru bun, au săpat cu o echipă terenul pînă la nivelul canalului colector și au pus și pe alții dincolo să facă același lucru. Deși șanțul e provizoriu, scurgerea apei s-a făcut cu repeziciune. Mareșalul nici n-a mai făcut uz de explozibil și a sfărîmat cu ranga cîteva bucăți de calcar înfipte în pămînt. Nu mai spun că au scos și cu pompele repede apa care stagna mai ales dincolo, punînd în mișcare și echipele de pe versantul celălalt. Sîntem nu numai gata cu mult înainte de termen, dar după o zi-două de odihnă, putem relua și repetițiile piesei. (*Declamînd.*)

Trimiteți trupe, Sire, mulțimea-mpinge-n porți,
De nu ne apărați, vor fi răniți și morți,
Căci sîntem atacați cu bolovani și drugi ;
Toți tremură-năuntru, se-nchină și fac rugi.

MAREȘALUL (*declamînd*)

Rea piază a fost Christina pe capul meu ; cu ea
Pe viața-mi de curtean s-a tras o grea perdea.

REGISORUL (*intră alarmat*)
Ce-aud ? Tovarășul Ludovic al XIX-lea ar fi fost rănit, nu-l găsesc nicăeri. Zice că trebuie să stea o lună cel puțin în spital, și va ieși de-acolo invalid.

CARDINALUL — INGINER
E-adevărat că nu-l văd, dar cînd terminase nu mi s-a părut că avea ceva, cel mult oboseală.

REGISORUL (*către doctoriță*)
Nu e la dumneata ?

DOCTORIȚA
Pe cît știu, nu.

REGISORUL
Cum pe cît știu ? Datoria dumitale e să știi tot ce se petrece în serviciul dumitale. (*La telefon.*) Alo, dispensarul ! Tovarășul Ludovic Moldovan este cumva acolo ? Nu ? Dar atunci unde e ? Cum ? Auziți, zice că s-a rănit la cap ori la mînă cu o așchie de piatră, în timpul unei explozii.

CARDINALUL — INGINER
Mare mirare !

www.cimec.ro

MAREȘALUL
E posibil, dar n-a băgat de seamă și abia mai tîrziu a văzut dîra de sînge închegat.

REGISORUL
În scurt, nenorocire. A venit, zice, Salvarea și l-au dus la spital, la oraș. Hai să telefonăm la spital. Alo, dați-mi spitalul. Alo, spitalul! Vă rog, aci e șantierul tunelului. Tovarășul Ludovic Moldovan este internat acolo? Cum? A fost și nu mai este? De ce? A fost trimis în altă parte? Zice că nu știe, fiindcă n-a fost atunci de serviciu. Ce ne facem? Ce ne facem? Ziceau cei din echipa de dincolo că repetă aceeași piesă. Vă întreb totuși, putem noi înlocui pe Ludovic al XIX-lea turnat pentru rolul ăsta? Dar voi ce faceți acolo? În patul cu baldachin al mareșalului, mobilă rară, cumpărată de la Consignații? Jos de acolo! Ia uitați-vă ce costume! Ce înseamnă caraghiozlîcul ăsta, pulpele goale, coifurile? Așa lucrați voi în tunel?

ÎNTÎIUL GREC
Dă-mi voie, noi repetam tocmai *Căderea Troiei.*

REGISORUL
Așa? Va să zică, nici nu v-ați gîndit să repetați piesa noastră, cum a fost vorba.

AL DOILEA GREC
Responsabilul cultural a zis că de vreme ce jucați dumneavoastră o piesă e mai nimerit să fie și o a doua.

REGISORUL
Și tu ce înfățișezi?

ÎNTÎIUL GREC *(mîndru)*
Eu sînt Ahile.

AL DOILEA GREC
Eu sînt Agamemnon.

AL TREILEA GREC
Eu sînt Pàris.

REGISORUL
Scandal. Ce ne pasă nouă de un nebun care fură o nebună și de alți doi care pornesc război din pricina ei și se ceartă pentru toate nimicurile? Asta ați învățat că e pricina războaielor? Cînd noi facem aci fapte de eroism constructiv pentru patria noastră, a celor ce muncesc, înțeleg să jucăm o piesă pilduitoare, care să evoce un moment din istoria oprimării clasei muncitoare, cum a fost acela premergător Revoluției franceze. Sînt un om pierdut. Afară Ahile, afară Agamemnon, afară Pàris! *(Se șterge de sudoare pe frunte. Cei trei, speriați, pleacă.)*

CARDINALUL — INGINER
Liniștește-te. Toate au să iasă bine.

REGISORUL *(declamînd)*
Sînt cel mai jalnic om ce-a existat vreodată.

BARONUL *(declamînd)*
Cărarea vieții mele de trăznete-i brăzdată.

REGISORUL *(smulgîndu-și părul)*
Ce-i de făcut? Onoarea noastră, onoarea mea e în joc. Am tipărit și programele. Închipuiți-vă, vor veni oficialitățile, Comitetul Central, cu cine știu eu, guvernul, vor vizita șantierul și apoi le vom da reprezentația, ca o dovadă că muncitorii și-au ridicat odată cu nivelul material și capacitatea de muncă materială și culturală. Cum mă înfățișez eu în fața muncitorilor?
Să dau ochii cu ei nu m-aș încumeta!

REGELE *(venind pînă la rampă, legat la cap)*
Să fiu în locul lor, spun drept, m-aș revolta!

(Marș de Philidor.)

C O R T I N A

www.cimec.ro

Piese originale în repertoriul stagiunii

EMINESCU

de MIRCEA ȘTEFĂNESCU
●*Teatrul Național „I. L. Caragiale"**

Dintre toate evocările dramatice pe care Mircea Ștefănescu și le-a propus în anii din urmă, aducerea pe scenă a luceafărului poeziei românești, tentativă pasionantă și spectaculoasă, este, totodată, și încercarea cea mai temerară. În contextul comemorativ din primăvara acestui an, piesa *Eminescu* reprezintă un cald omagiu adus memoriei poetului ; un valoros act de cultură, menit, îndeosebi, după mărturisirea dramaturgului însuși, să provoace, prin instrumentul viu și uneori mai direct seducător al teatrului, interesul intelectual al tineretului pentru cunoașterea mai amplă și mai aprofundată a vieții și operei celui mai mare poet român. Dramaturgul Mircea Ștefănescu are „la activ" cîteva alte evocări, binecunoscute publicului, cele mai multe intrate în repertoriul „viu" al teatrelor, deși momentul premierei a fost uneori, ca în cazul de față, ocazional : *Rapsodia țiganilor* — 1948, *Căruța cu paiațe* sau *Matei Millo* — 1953, *Cuza Vodă* — 1959, *Procesul domnului Caragiale* — 1962. Piesa *Eminescu* se înscrie în suită ca o confirmare a aptitudinilor specifice dramaturgului pentru acest gen teatral. Tablourile de epocă, sugestive și îndeobște autentice, în care dramaturgul a surprins ceea ce era din punct de vedere dramatic mai accesibil marelui public, alcătuiesc trăsătura de unire a pieselor amintite, inserîndu-le în aceeași familie de reconstituiri biografice cu caracter, mai mult sau mai puțin pronunțat, de cronică social-politică a vremii.

Aducerea pe scenă a biografiei lui Eminescu a creat, desigur, dramaturgului probleme deosebit de dificile. Nu numai pentru că piesa lui Mircea Ștefănescu are, pe lîngă meritul pionieratului (alte „apariții" scenice ale lui Eminescu, cum sînt cele din *Rapsozii* lui Victor Eftimiu sau din *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu, sînt episodice), și avatarurile acestuia. Și nu numai

---

* Regia: Sică Alexandrescu. Decoruri: Mihai Tofan. Costume: Al. Brătășanu. Muzica: Alfred Mendelsohn. Distribuția : Victor Moldovan (Ion Slavici); Const. Stănescu (Ioniță Bumbac); Cosma Brașoveanu (Ioan Luță); Alexandru Hasnaș (Popovici); Monica Ghiuță (Rezi) ; P. Savu (Tata Wihl); Ion Caramitru (Eminescu); Liviu Crăciun și Gh. Cozorici (Chibici) ; Gh. Cristescu (Ștefaniuc) ; Ion Finteșteanu (Titu Maiorescu) ; C. Bărbulescu și Mihai Berechet (Petre Carp) ; Mihai Fotino (Vasile Pogor); Nicu Dimitriu (Belferul cu cioc) ; N. Brancomir (Iacob Negruzzi); P. Strachmuțchi (Un fecior); Valeria Seciu (Veronica Micle); Maria Grecescu (O subretă); Ion Iliescu (Jupîn Itic Solomon); Dem Rădulescu și Marian Hudac (Petrino); Viorica Petrescu (Amfitrioana); Didona Popescu (O duducă); Fifi Harand (O doamnă); Gh. Cristescu (Un ofițer); Gh. Buliga (Un domn); Ștefan Gavriloaia (Un vătășel); Alexandru Giugaru și Cosma Brașoveanu (Ion Creangă); Marcel Anghelescu (I. L. Caragiale) ; N. Gr. Bălănescu (Moș Onofrei); Nicolae Enache (Kir Amira); I. Anastasiad (Un membru al guvernului); I. Horațiu (Președ. Adunării Naționale); Șerban Holban (Un bătrîn conservator); Damian Crișmaru (Un tînăr liberal); Al. Demetriad (Primul ministru); Costache Antoniu (V. Alecsandri); Mircea Cojan (Un tînăr junimist); Ioana Bulcă (Mite Kremnitz); Al. Alexandrescu-Vrancea (Al. Lahovary); Alfred Demetriu (Petre Millo); Marcel Enescu (I. A. Cantacuzino); Ioniță Ștefan (Un țigănuș); Ion Henter (Prefectul); Ion Manu și Const. Stănescu (Anghel); Ovid Teodorescu (Leca); Marian Hudac (Săvinescu); P. Pătrașcu (Șmelț).

www.cimec.ro

Ion Finteşteanu în rolul lui Titu Maiorescu

pentru că, în general, cu cît o personalitate este mai puternică, cu atît este mai greu de prins în tiparele, oricum limitate, ale artei teatrale. Dificultăţile, în cazul re-creării figurii lui Eminescu, sînt generate, după părerea noastră, de imposibilitatea situării dramaturgului pe un plan de concepţie într-adevăr reprezentativ pentru geniul gîndirii eminesciene. Ne aflăm, cum foarte plastic definea aceasta G. Călinescu, în faţa unui poet „nepereche". Misiunea dramaturgului, privită din această perspectivă, devine aproape imposibilă. „A vorbi de poet — spunea Tudor Arghezi — este ca şi cum ai striga într-o peşteră vastă... Nu poate să ajungă vorba pînă la el, fără să-l supere tăcerea. Numai graiul coardelor ar putea să povestească pe harpă, şi să legene, din depărtare, delicata lui singuratecă slavă".

Încumetîndu-se, totuşi, să dea viaţă scenică celui mai mare poet romîn, dramaturgul Mircea Ştefănescu a creat, rod al unei temeinice documentaţii, un „album" eminescian cu reale virtuţi în interpretarea realistă a drumului de viaţă şi de creaţie parcurs de poet. Bogat ilustrativă, dar nu întotdeauna cu o viziune mai adîncă şi mai complexă, piesa lui Mircea Ştefănescu este concepută cinematografic, pe secvenţe, cuprinzînd în paginile ei 15 ani din viaţa lui Eminescu, anii cei mai prolifici şi semnificativi. Rînd pe rînd, tablourile piesei dezvăluie momente importante ale biografiei poetului. Iată anii studenţiei la Viena : atmosfera de tinerească petrecere din restaurantul de pe Marokkanergasse al lui „tata Wihl", în care vestea Comunei din Paris înflăcărează, alături de Eminescu, pe prietenul nedespărţit al acestuia, Chibici-Rîvneanul, sau pe Slavici (sînt ani de frumoase evocări, pe care poetul şi-i va aminti cu nostalgie într-un dialog cu Chibici dintr-o variantă a „Scrisorii a II-a" : „Unde-i vremea aurită/ Oare cînd s-a fi înturs/ Cînd l-aceeaşi şcoală'naltă/ Vizitam acelaşi curs ?/ Eu pe bănci puneam în şiruri/ De hîrtie titirezii/ Şi oftînd l-a ta ureche/ Pronunţam pe mamzel Rezi"). Pătrundem, apoi, în cercul Junimii, la Iaşi, unde, sub patronajul ceremonios şi glacial al lui Titu Maiorescu, se desfăşurau şedinţele literare în cadrul cărora Eminescu avea să-şi cîştige, în scurtă vreme, autoritatea ; printre personajele schiţate de dramaturg se mai numără prea şugubăţul Pogor, Petre Carp, Iacob Negruzzi, şi din nou Slavici. În salonul Veronicăi Micle, Eminescu trăieşte primii fiori ai unei pasiuni mistuitoare, care-l va însoţi întreaga viaţă. Într-un alt tablou al evocării, acţiunea este plasată într-un sat, prilejuind spectatorilor întîlnirea cu Eminescu revizor şcolar. La „Borta Rece", crîşma

www.cimec.ro

Valeria Seciu (Veronica Micle) și Ion Caramitru (Eminescu)

www.cimec.ro

de pe dealul Sărăriei ieşene, acolo unde se pare că poetul l-a cunoscut în toamna lui 1875 pe Creangă, asistăm la o scenă între cei doi mari prieteni. Munca istovitoare a poetului în redacţia ziarului conservator „Timpul", unde îl întîlnim şi pe Caragiale, o altă confruntare dintre Eminescu şi Maiorescu la „Junimea", în timpul căreia este schiţată fugitiv şi figura bardului de la Mircești, reîntîlnirea poetului cu Veronica Micle la Bucureşti, boala — iată, succint, cîteva din tablourile prin care Mircea Ştefănescu încearcă să prezinte personalitatea eroului său dramatic.

Din punct de vedere ilustrativ, deci, paleta dramaturgului este bogată. Cu ajutorul materialului documentar pe care tablourile îl însumează, Mircea Ştefănescu condiţionează soarta tragică a poetului de anumite realităţi sociale ostile, şi, în acest sens, demonstraţia sa, cu excepţia unor legături mecanice, este elocventă. Uneori, adevărurile istorice sînt forţate (Eminescu recită la Viena, în 1871, un fragment dintr-o poezie pe care a scris-o cu patru ani mai tîrziu, sau Alecsandri plasează la „Junimea" cîteva versuri proprii publicate printre postume), dar aceste licenţe documentare, menite să dea un relief mai puternic unor caractere sau unor situaţii, nu denaturează spiritul personajelor sau al momentelor evocate. Ceea ce scade, însă, forţa de convingere a piesei lui Mircea Ştefănescu este o timiditate în desfăşurarea inventivităţii, o anumită lipsă de originalitate în tratarea subiectului abordat. Adesea dramaturgul, încorsetat de amplul material documentar pe care îl posedă, renunţă la transfigurarea artistică necesară oricărei creaţii. Mircea Ştefănescu lasă prea mult loc în piesa sa rezultatelor brute ale cercetării documentare şi, prin aceasta, faptele de viaţă surprinse apar simplificate. Ne amintim cu plăcere de cele mai frumoase momente din *Căruţa cu paiaţe:* acolo, poate şi pentru că materialul documentar privind biografia lui Matei Millo era insuficient, dramaturgul a făcut dovada unei fantezii creatoare foarte fertile, care — paradoxal — a transmis mult mai pregnant senzaţia autenticităţii. Departe de noi gîndul să-i cerem dramaturgului, în *Eminescu,* invenţii personale lipsite de control, care, desigur, ar putea duce la grave denaturări. Dar transfigurarea artistică a realităţilor consemnate în text se impunea ca o necesitate.

Această carenţă se reflectă cu preponderenţă în personajele evocării. În ceea ce-l priveşte pe Eminescu, dramaturgul a investigat mai atent unele zone sufleteşti ale poetului — nostalgia, melancolia, dragostea, prietenia. În schimb, gînditorul şi filozoful Eminescu este palid redat în text şi, astfel, dimensiunile poetului sînt sărăcite în înseşi coordonatele axiale. Lipsa originalităţii este manifestă şi în modul de tratare a celorlalte personaje: Creangă utilizează, în dialogurile cu Eminescu, citate sau fragmente întregi din „Amintiri din copilărie"; Caragiale îşi însuşeşte excesiv limba „miticească" a eroilor săi. Astfel stînd lucrurile, piesa nu reuşeşte să transmită plenar nici resorturile ascunse ale marii şi poate surprinzătoarei prietenii dintre „bădia Mihai" şi hîtrul Gargantua moldav, nici relaţiile reale — o prietenie mai mult intelectuală decît afectivă — care s-au stabilit, de-a-lungul anilor, între Eminescu şi Caragiale. În prezentarea lui Titu Maiorescu, dramaturgul a surprins, în linii mari, contradicţia personajului, dînd o oarecare autenticitate raporturilor care se stabilesc între el (între „Junimea", deci) şi Eminescu. Şi totuşi există şi aici o stereotipie în caracterizarea personajului, investigaţia rămîne la suprafaţă.

Concepută, cum arătam, în stil cinematografic, pe secvenţe, piesa nu urmează construcţia dramatică a unei piese obişnuite. Mici conflicte constituie „motorul" cîte unui moment, dar, pe ansamblu, conflictul nu este gradat în vederea obţinerii unei tensiuni evolutive şi maxime, lucrarea se defineşte ca o desfăşurare ilustrativă de scene. Este drept: dramaturgul are o adevărată artă în alegerea momentelor celor mai accesibile, din punct de vedere dramatic, spectatorului (este suficient să amintim cîteva: atitudinea lui Alecsandri la „Junimea", tonurile lirice în scenele de dragoste, finalul apoteotic) şi, prin aceasta, el reuşeşte să pună în mişcare resorturile intime ale multor spectatori, creează momente de emoţie, face să planeze asupra sălii un sentiment învăluitor de veneraţie a eroilor evocaţi pe scenă.

Insistînd asupra acestor virtuţi ale textului, spectacolul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", condus de mîna experimentată a lui Sică Alexandrescu, a scos în evidenţă rolul cultural, patriotic şi educativ al evocării scenice pe care dramaturgul a închinat-o omagial celui mai mare dintre poeţii noştri. Dacă, prin forţa lucrurilor, traiectoria complicată şi chinuitoare a procesului de creaţie emi-

www.cimec.ro

nescian nu a putut fi urmărită în complexitatea ei, în schimb regizorul a contribuit hotărîtor la crearea unei ambianțe autentice pentru tablourile evocării, suplinind unele goluri din text printr-o interpretare mai bogată în nuanțe și sensuri. Versul eminescian are puternice rezonanțe pe scenă și, astfel, iubirea de patrie a poetului, setea de adevăr și de dreptate socială, patosul liric capătă accente de un profund dramatism, contribuind la întregirea portretului sufletesc al eroului. Continuînd linia realistă pe care textul o invederează în evocarea poetului, Sică Alexandrescu a urmărit să redea cît mai expresiv modul în care întîmplările trăite se împletesc în creația lui Eminescu cu ecoul lor.

Experiența regizorală cea mai interesantă ni se pare a fi prilejuită de distribuirea curajoasă a unor studenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică în roluri de mare răspundere : Eminescu (Ion Caramitru) și Veronica Micle (Valeria Seciu). Sub îndrumarea competentă și experimentată a regizorului, cu sprijinul vechii gărzi a Naționalului, prezentă masiv în spectacol, creațiile de debut ale celor doi tineri actori pe prima scenă a țării au coincis cu o izbîndă artistică. Ion Caramitru reușește, în primele tablouri, să dea forță tinereții entuziaste a lui Eminescu, pentru ca, de-a lungul celorlalte momente, să surprindă procesul de maturizare a acestuia într-un joc nuanțat și expresiv. Conștiința civică a poetului, vastele disponibilități sufletești, momentele tragice ale existenței sale sînt redate într-o compoziție fără stridențe retorice (cum s-ar fi putut întîmpla, poate), și chiar dacă unele reacții bruște, neașteptate, ar fi putut da, efectiv, mai multă autenticitate personajului, profilul poetului este conturat în linii viguroase. Rolurile sale anterioare, în spectacolele Institutului (Hamlet, Miroiu etc.), l-au ajutat și ele, desigur, în reușita creației pe scena Naționalului. Apreciem în mod deosebit și creația Valeriei Seciu, care dovedește de pe acum o trăire scenică complexă ; în rolul Veronicăi Micle, actrița, încă studentă, a gîndit fiecare replică și fiecare gest. La acestea se adaugă un farmec personal al prezenței sale scenice, în care un rol hotărîtor îl are privirea, deosebit de expresivă, încărcată de sens. Desigur, ambii interpreți se află la începutul carierei artistice și, uneori, lipsa de experiență, cumulată cu unele carențe ale textului dramatic, se materializează în lipsa de profunzime a investigației interpretative ; dar esențiale de consemnat ni se par reușitele.

Distribuția spectacolului cuprinde mulți dintre cei mai iluștri actori ai primei noastre scene, și chiar dacă partitura evoluției lor este doar schițată, personajele scenice se impun pregnant. Costache Antoniu creionează, în cîteva replici doar, un profil de înaltă ținută morală, acela al poetului Vasile Alecsandri. Cu mijloace artistice subtile și rafinate, Ion Finteșteanu redă magistral figura contradictorie a lui Titu Maiorescu, de la ținuta academică, aulică, și pînă la sclipirile de inteligență deosebit de fine ale replicilor sale, rostite sau presupuse. Al. Giugaru se apropie de umorul hîtru al lui Creangă cu multă personalitate, reușind totodată să redea bonomia acestuia și compasiunea în fața tragediei bunului său prieten (mărturisim că așteptăm cu interes și creația „dublurii" sale, Cosma Brașoveanu). O excelentă compoziție miniaturală creează reputatul decan al „rolurilor mici", Ion Manu (Anghel). Marcel Anghelescu impune, de asemenea, convingător prezența lui Caragiale. Victor Moldovan (Slavici), Mihai Fotina (Pogor), N. Brancomir (Negruzzi), Ion Henter (prefectul), Al. Demetriad (primul ministru), Al. Alexandrescu-Vrancea (Al. Lahovary), Alfred Demetriu (Petre Millo), Marian Hudac (Petrino și Săvinescu), Liviu Crăciun (Chibici) și alții — într-o distribuție de peste 50 de roluri — schițează profiluri variate, care se rețin. Am remarca, în altă ordine de idei, și unul din „rolurile" mai anonime, de obicei, în realizarea unui spectacol : acela al machiajului. Jean Romaniță a creat personajelor reale prezente în text măști foarte izbutite, contribuind, deci, implicit, la autenticitatea eroilor : Eminescu, Caragiale, Creangă, Alecsandri...

Decorul lui Mihai Tofan — avîntat, pe verticală — descinde, parcă, din versurile eminesciene („Scrisoarea a IV-a", „Călin"), creînd atmosferă ansamblului, dar nu totdeauna fiecărui tablou în parte. Ceilalți colaboratori la realizarea montării (autorul costumelor : Al. Brătășanu, semnatarul muzicii : Alfred Mendelsohn) au contribuit eficient la reușita prestigioasă a spectacolului omagial închinat memoriei „luceafărului".

Călin Căliman

www.cimec.ro

MOARTEA UNUI ARTIST

de HORIA LOVINESCU

● Teatrul Maghiar de Stat din Cluj *

Întîlniri fericite între un actor şi un rol, sursa acelor momente artistice intitulate de obicei „de neuitat", nu se produc în orice spectacol şi nici în fiecare stagiune. *Moartea unui artist* pe scena Teatrului Maghiar din Cluj a prilejuit însă o asemenea întîlnire între actorul Kovács György şi Manole Crudu, eroul piesei lui Horia Lovinescu. În palmaresul actorului care a întruchipat în ultimii ani personaje celebre din dramaturgia lui Gorki şi Cehov, sau tragica figură a intelectualului îngenuncheat — Doctorul Mamlock —, eroul piesei lui Lovinescu reprezintă abordarea tipologiei înaintate contemporane, dezbaterea unor probleme cu caracter general-uman, în lumina ideologiei şi gîndirii noastre. Dramaticul monolog al sculptorului ce străbate singur calea anevoioasă spre înţelegerea sensului fundamental al existenţei este interpretat de Kovács György cu deosebită profunzime scenică. Actorul recreează universul lăuntric, orizontul spiritual al personajului, topind luciditatea, atitudinea raţională, într-un joc emoţional, patetic prin vibraţia ideilor, joc ce adevereşte în chip tulburător cuvintele lui Camil Petrescu : „Cîtă luciditate, atîta dramă". Prezenţa lui Kovács impune spectacolului calitatea de stringentă dramă a conştiinţei, de polemic dialog de idei, de precizare a atitudinii filozofice a eroului în faţa marilor probleme ale creaţiei, dragostei, afirmării sau negării vieţii. Odată cu prima apariţie a sculptorului, reîntors acasă după o îndelungată absenţă, Kovács aduce în scenă bagajul de spaime şi de îndoieli al acestuia (teama că boala îl va împiedica să-şi continue creaţia), oboseala inactivităţii ; acest complex de sentimente e acoperit cu masca rece şi amabilă a unor convenţionale raporturi umane. Manole Crudu pare la început acelaşi „Man" preocupat de sine, indiferent faţă de ceilalţi. Personajul se prezintă uşor încleştat, filmat parcă de departe. Treptat se creează însă acel fior tragic specific autenticei prezenţe a omului ce-şi dispută conştiinţa. Nu boala sau frica de moarte dau personajului această dimensiune tragică, ci, dimpotrivă, vitalitatea lui, frumuseţea, capacitatea creatoare, însuşiri al căror armonios echilibru se arată dintr-o dată zdruncinat din pricina însingurării, retragerii trufaşe în sine, nesocotirii egoiste a celor din jur. Construcţia psihologică a acestui caracter se bizuie pe riguroasa înlănţuire a unor fundamentate motive biografice. Apelînd la cei din jur, Manole Crudu vine, de fiecare dată, prea tîrziu, iar consecinţele acestei vinovate întîrzieri sînt plătite cu momente de criză, de spaimă şi derută ; cu uimitoarea lui expresivitate, actorul ne transmite durerea, tristeţea acestui tribut dat pentru egoismul de altădată. În disputa cu Vlad, în faţa renegării, în faţa refuzului fiului de a munci cot la cot cu tatăl, Kovács are un gest semnificativ : Manole Crudu întinde spontan braţele să-şi îmbrăţişeze fiul, urmaşul lui în artă — dar acesta pleacă. Braţele tatălui cad inerte, singurătatea îl gîrboveşte. Descoperind-o pe Cristina, el are însă, brusc, revelaţia vieţii, a bucuriei de a trăi. În acest sens, scena mutei declaraţii de dragoste e tulburătoare prin puritatea şi incandescenţa sentimentelor, prin intensitatea emoţiei cu care vibrează un Manole Crudu tînăr, fericit, iluminat. Întinerirea personajului e spectaculoasă şi complexă, nu lipsită de umbre. O maliţioasă autoironie, o imperceptibilă stinghereală punctează sentimentele, speranţa fericirii. Cu atît mai violentă şi mai dramatică se arată prăbuşirea acestei aparente fericiri. Nestăpînitul, orgoliosul Manole Crudu, confundînd pentru o clipă dezamăgirea sentimentală cu prăbuşirea încrederii în oameni, acţionează cu violenţă. Kovács se clatină, cutremurat, parcurge apoi scena cu mişcări ample, viguroase, încercînd din nou să stăpînească materia. Dar, cum viaţa i se pare în acest moment absurdă, un joc de nonsensuri, el se refugiază cu voluptate în sculptarea negaţiei. Tribulaţiile lui Manole Crudu se arată, aşadar, ca etape iminente în definirea lucidă a sensului vieţii şi creaţiei. Criza negaţiei este o verigă dialectică a afirmării. Triumful raţiunii este ultimul lui mesaj, exprimat pe pragul dintre viaţă şi moarte. Finalul este apoteo-

* Regia: Ráppáport Ottó. Scenografia : Liviu Popa. Distribuţia : Kovács György (Manole Crudu) ; László Gerő (Vlad); Pásztor János (Toma); Koós Zsófia (Claudia Roxan); Bereczky Iúlia (Aglaia); Nagy Réka (Cristina); Beness Ilona şi Pall Magda (Dada); Szentes Ferenc (Doctorul); Peterffy Gyula şi Dehel Gabor (Reporterul).

www.cimec.ro

László Gerö (Vlad), Kovács György (Manole Crudu) şi Beness Ilona (Dada Domnica), într-una din ultimele scene ale spectacolului

tic în sensul bun al cuvîntului. Personajul dobîndeşte aura nobilă a frumuseţii omului creator. Manole Crudu şi-a redobîndit încrederea în arta umanistă, în capacitatea ei de a bucura şi a ferici oamenii. Cu picioarele puternic implîntate în sol, cu expresia purificată de chinul îndoielilor, masivul cioplitor de piatră şi frumuseţe reprezintă „biruinţa omului asupra haosului". Cuvintele lui despre menirea omului pe pămînt, despre relaţia viaţă-moarte, redusă la elementara ei ecuaţie (împăcare prin împlinirea unei vieţi creatoare), răsună convingător prin patetismul simplităţii.

Spectacolul (regia Ráppáport O.) exprimă cu claritate ideile piesei, situînd personajele în relaţii juste. Cu multă profunzime a fost tratat personajul Vlad ; actorul László Gerö dezvăluie, dincolo de aparenţa declaraţiilor cinice şi frondei insolente, un strat subtil şi valoros, propriu acestui căutător al personalităţii sale şi al drumurilor noi în artă. Semnificativă este, în acest sens, scena dansului „de caracter", în care interpretul, pornind de la imitarea şarjată a cuplului Cristina-Toma, exprimă, cu o plastică elocventă, zbuciumul, frămîntările tînărului sculptor răvăşit de întrebări. În interpretarea actriţei Bereczky Júlia, Aglaia capătă un contur inedit prin distincţie vicleană şi rapacitate disimulată de masca corectitudinii. Absolventa Nagy Réka aduce în scenă prezenţa Cristinei, stăpînind adecvate mijloace tehnice, compunînd cu fineţe semitonuri şi nuanţe — mai stinsă însă, în raport cu timpuriul meşteşug, se arată vibraţia ei interioară, sensibilitatea spontană. Pe Claudia Roxan am fi dorit-o mai aproape de personaj în înfăţişarea exterioară şi mai puţin melodramatică uneori în desfăşurarea sentimentelor .Talentata actriţă Koós Zsófia are, neîndoios, capacitatea de a rezolva cu mai multă profunzime acest personaj. Beness Ilona (Dada Domnica) a fost o voită apariţie ştearsă, cu caracter episodic, necesar atmosferei dramatice. Cadrul plastic, conceput de arhitectul scenograf Liviu Popa, armonioasă îmbinare de volume şi suprafeţe, ornată cu motive folclorice stilizate, contribuie la crearea atmosferei specifice casei sculptorului şi „funcţionează" bine, integrat în tonalitatea dramatică.

Înscriind *Moartea unui artist* în repertoriul său, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a realizat un spectacol de permanenţă pe afiş : prin inspirata reprezentare a uneia din cele mai valoroase lucrări originale, prin creaţia lui Kovács György în rolul principal.

Mira Iosif

www.cimec.ro

SONET PENTRU O PĂPUȘĂ

de SERGIU FĂRCĂȘAN

● Teatrul de Stat din Timișoara*

Comedia lui Sergiu Fărcășan *Sonet pentru o păpușă* a fost mult comentată. În discuția de la redacția noastră [1], care a precedat montările, s-au formulat în unanimitate aprecieri favorabile în ceea ce privește valoarea fondului polemic al piesei, ascuțișul ei satiric, îndreptat împotriva birocratismului, cu tot cortegiul lui de manifestări caracteristice: prostie, rutină, inerție, superficialitate, automatism în gîndire, dezertare din fața răspunderii și refuzul oricărui efort creator. *Sonet pentru o păpușă* a reușit îndeosebi în afirmarea noului, ca factor ofensiv al realității noastre, concretizînd ideea într-un încîntător personaj pozitiv. Deschis umorului, inteligent, învestit cu talent și inițiativă, cu spiritul creator al oamenilor înaintați, pentru care efortul constructiv, strădania pentru frumos, munca săvîrșită cu plăcere înseamnă o punte spre viitor, inginerul Grigore Piticescu vine să marcheze, inedit și convingător, prezența dramatică a eroului de comedie. Răfuin-

---

* Regia: Dan Nasta. Scenografia: Virgil Miloia. Muzica de scenă: Elly Roman. Distribuția: Gheorghe Leahu (Piticescu); Constantin Adamovici (Ionașcu); Emil Reus (Picui); Gabriela Marinescu (Olguța); Marcel Beică (Pustiul); Daniel Petrescu (Stamate, Portarul, Ghilimeaua); Emmerich Schäffer (Dănoiu); Ion Olaru (Făiniță); Radu Coriolan (Ciomîrtan); Al. Ternovici (Turturean); Ștefan Iordănescu (Biliboncea, Bașchirache); Lulu Popescu-Pop (Carolina Scorobete); Virgil Lechințeanu (Medicul); Ecaterina Herberescu (O secretară); Miron Șuvăgău (Suflerul); Dan Nasta (Comentatorul).

[1] „Sonet pentru o păpușă la masa rotundă" — „Teatrul", nr. 10/1963.

Atelierul lui Picui, așa cum l-au imaginat realizatorii spectacolului de la Timișoara

www.cimec.ro

du-se cu „Biliboncii" şi „Başchirachii" din piesă, Piticescu se răfuieşte de fapt cu toţi reprezentanţii unei lumi mărunte, sărace în idealuri şi frumuseţe, care au pierdut nu numai înţelesul unor lozinci şi noţiuni pe care le folosesc mecanic, dar şi înţelegerea globală a realităţii zilelor de azi. Mesajul nemijlocit al lui Piticescu — pledoarie pentru entuziasmul creator al epocii noastre, pentru lumea viitorului, care îmbracă în imaginaţia sa o haină viu colorată, luminoasă, veselă — este comunicat de autor printr-o ingenioasă metaforă, o construcţie dramatică originală, în care foloseşte, ca armă principală, comicul absurd. N-au fost economisite mijloacele comice cele mai variate, exuberante — de la exagerările îndrăzneţe şi supradimensionările groteşti, pînă la ironia subţire şi surîsul liric — amalgam de procedee caracteristice şi comediei satirice realiste, şi farsei burleşti, şi vodevilului. Diversitatea acestor procedee dramatice, ca şi unele din slăbiciunile piesei, fireşti pentru încercarea de a debuta într-un gen cunoscut ca fiind cel mai dificil — lipsa unei acţiuni dramatice continue, în partea a doua scăderea tensiunii, cedarea prea uşoară a poziţiilor birocraţilor (lui Piticescu neopunîndu-i-se o rezistenţă întotdeauna pe măsură), conturul palid al unor personaje ca Ionaşcu, Picui, Olguţa —, au constituit pentru unii o piedică în aducerea *Sonetului* pe scenă.

Spectacolele teatrelor din Timişoara şi Petroşeni pot fi socotite experimente artistice, însufleţite de iniţiativă şi de ataşament faţă de o lucrare nouă a dramaturgiei noastre. Meritul creatorilor din cele două teatre stă în faptul că au înlocuit argumentele îndoielii cu acelea ale încrederii în text. Mai însemnat decît orice este efectul demonstrativ al reprezentării. Încredinţînd rolul lui Piticescu actorului Gheorghe Leahu, regizorul Dan Nasta a reuşit, datorită interpretării unitare şi nuanţate a acestuia, să fundamenteze ideea piesei — bătălia pentru frumos —, să-i amplifice rezonanţa. Cu mult farmec, printr-un joc lucid, dinamic, luminat permanent de gîndire, Gheorghe Leahu l-a impus în spectacol pe Piticescu ca pe o personalitate puternică, vie. Interpretul crede în absurditatea situaţiilor în care trebuie să se transpună pentru a-i cunoaşte şi a-i sancţiona pe adversarii săi, simte pasiunea şi mînia cu care personajul trebuie să săvîrşească farsele cele mai năstruşnice. Ironic şi persiflant faţă de aceştia, actorul foloseşte cu pricepere şi măsură, în relaţiile cu Picui şi Olguţa, nuanţele umorului blînd, ale gingăşiei, care nu ating niciodată zona sentimentalismului, a dulcegăriei ieftine.

Desigur că fauna mărginiţilor, a oamenilor cu „sufletul de hîrtie", a constituit, prin elementele de caricatură pe care le cuprinde, un punct de atracţie pentru actori, premise pe care se puteau clădi demonstraţii de talent şi destoinicie profesională. Am reţinut din spectacolul timişorean creaţia lui Ştefan Iordănescu, care a înfăţişat cu virtuozitate cele două faţete ale aceluiaşi tip de birocrat: Başchirache-Biliboncea. Teama de răspundere, obtuzitatea, prostia înaripată — caracteristici comune celor două roluri — au fost satirizate cu mult haz. Pe Başchirache, actorul l-a interpretat ca pe un ins dur, agresiv, săltînd nervos aproape la fiecare replică, iar pe Biliboncea — bonom, dezinvolt, de o voioşie timpă.

Într-o compoziţie comică deosebit de expresivă l-a prezentat tînărul Al. Ternovici pe Turturean. Îmbrăcat în costum negru, cu tăietură de frac, mişcîndu-se ca o păpuşă automată, dezarticulată, personajul stîrneşte în scenă un haz copios prin fastuoasa lui mediocritate, prin zelul cu care încearcă să „teoretizeze", să fundamenteze „ştiinţific" imbecilitatea. Regizorul nu a izbutit să obţină de la toţi interpreţii aceeaşi manieră simplă de interpretare, aceeaşi sinceritate şi spontaneitate în joc. Există, în conturarea profilului unor personaje din grupul negativilor (în cele trei roluri, Portarul, Ghilimecea, Stamate, de exemplu, interpretate de acelaşi actor — Daniel Petrescu), supradimensionări, îngroşări pînă la desfiinţarea respectivelor personaje, în timp ce în interpretarea unor personaje pozitive — Ionaşcu sau Olguţa — detaliile comice au lipsit cu totul. Aceste diferenţe stilistice au îngreuiat respiraţia unitară a spectacolului, au determinat o alternanţă cam brutală de momente cu rezonanţă diferită pe parcursul desfăşurării acţiunii. Se impunea, mai ales în partea a doua, concentrarea acţiunii, un ritm mai alert.

Metafora piesei s-ar fi cuvenit slujită cu mai multă fantezie de cadrul plastic. În decorul inexpresiv al lui Virgil Miloia, se întîlnesc distonanţe stilistice. În biroul lui Ionaşcu, uşile şi biroul propriu-zis sînt din lemn masiv lustruit, concepute într-o linie modernă; încăperile din fabrică au cu totul altă factură, sînt desenate cu înfloriturî, jucăria care prinde mîna lui Făiniţă a fost exagerată pînă la proporţii monstruoase, vitrina cu păpuşi a lui Picui e concepută

www.cimec.ro

și executată urît, anost, fără explozia de fantezie și culori, fără strălucirea caracteristică creatorului ei. E aici o lipsă de discernămînt artistic în selecția procedeelor menite să dea unitate imaginii artistice.

● Teatrul de Stat „Valea Jiului" din Petroșeni *

Montarea de la Petroșeni a demonstrat receptivitatea regizorului Jean Stopler față de pledoaria textului, valorificată cu vervă și dezinvoltură. Spectacolul se desfășoară alert, antrenant, într-un climat recreativ. Atras de aspectul satiric al comediei, regizorul a reușit să prezinte, într-o imagine scăldată în ridicol, jalnicul tablou al birocraților. Panica ce-i cuprinde pe acești încurcă-lume atunci cînd sînt puși să decidă asupra culorii cu care trebuie vopsită păpușa, ședința de „analiză a muncii", menită să demaște deformările din gîndirea lor, ca și prostia și incapacitatea, sînt — cu excepția unor îngroșări — momente de comedie bine realizate, subliniind cu eficiență sensurile satirice ale textului. Ajutat de interpreta Ștefania Donca, care a redat cu convingere și haz imaginea puștiului, regizorul a reușit să facă credibil și să reintegreze organic în spectacol argumentul absurd al copilului cu barbă, luat drept director. Din galeria tipurilor obtuze care circulă de-a lungul spectacolului am desprins chipurile celor doi birocrați, Bilibonicea-Baschirache, interpretați de Gheorghe Iordănescu, care i-a diferențiat cu meșteșug, fără încărcături parazitare.

Sancțiunea promptă și ofensivă pe care o aplică Piticescu personajelor ridiculizate de autor este primită cu satisfacție de spectatori, deoarece în scenă chipul lui Piticescu se materializează la înălțimea ideilor pe care trebuie să le reprezinte. Dumitru Bitang-Piticescu cucerește simpatia de la primii pași în scenă prin certul său talent comic, prin puterea sincerității, prin modul degajat și sigur cu care organizează voiosul complot împotriva birocraților. Interpretul a imprimat personajului, în scenele cu Picui și cu Olguța, o notă de romantism, de candoare poetică. Prin intermediul acestui caracter luminos și vesel, ca și datorită chipului voios al lui Picui, interpretat sincer de Realini Lupșa, pledoaria autorului pentru frumusețe, pentru elan creator a apărut limpede și expresivă. Ideea solidarității întru frumos, sugerată de autor prin legătura dintre Piticescu și Olguța, n-a fost valorificată scenic nici la Petroșeni, personajul Olguței interpretat de Georgeta Nicolae fiind sărac, fără strălucire. Dacă regizorul ar fi obținut din partea actorului Dumitru Drăcea, interpretul lui Ionașcu, o participare mai vie, mai spirituală, un efort mai mare de individualizare, desigur că prezența conducătorului receptiv față de preocupările oamenilor muncii s-ar fi cristalizat mai plauzibil în scenă. Implicit, și comentariul ar fi căpătat mai multă viață, mai multă culoare. Prin liniile sale simple, stilizate, decorul lui Emil Moise a oferit comediei un cadru corespunzător de joc, deși n-am întîlnit nici aici nota de fantezie și originalitate cerută de spiritul piesei.

● Studioul Institutului de Teatru și Cinematografie „I. L. Caragiale" **

În condițiile miniaturale ale montării de la Studioul I.A.T.C., răspunsul studenților la întrebarea: de ce am abordat acest text? — este edificator. Pentru că piesa a oferit un excelent prilej de studiu, de căutări de soluții moderne, care să dea relief cît mai pregnant problematicii contemporane, modalităților noi de satiră. Clasa de actorie a profesoarei Beate Fredanov, sub îndrumarea competentă și judicioasă a lectorului Zoe Stanca Anghel, a găsit modalitatea cea mai adecvată pentru valorificarea integrală a calităților specifice piesei, rea-

---

* Regia: Jean Stopler. Scenografia: Emil Moise. Distribuția: Dimitrie Bitang (Piticescu); Dumitru Drăcea (Ionașcu); Realini Lupșa (Picui); Georgeta Nicolae (Olguța); Ștefania Donca (Puștiul); Valer Donca (Stamate, Portarul, Ghilimecea); Alex. Codreanu (Ciomîrtan); Vasile Bojescu (Dănoiu); C. Constantinescu (Făiniță); Vasile Hașiganu (Turturean); Gh. Iordănescu (Bilibonicea, Baschirache); Victoria Nedelcu (Carolina Scorobete); Mirena Ana (Secretara); Alex. Zecu (Medicul).

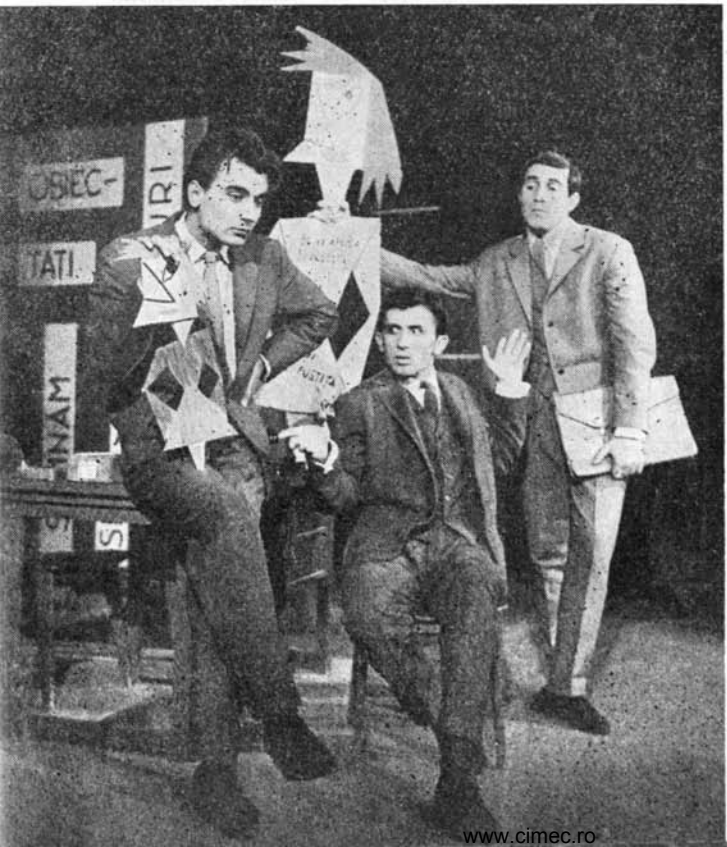
** Clasa prof. Beate Fredanov. Spectacol pregătit de lector Zoe Stanca Anghel. Scenografia: Mihai Stan. Distribuția: Petre Gheorghiu (Comentatorul, Ionașcu); Virgil Ogășanu (Piticescu); Mircea Crețu (Picui); Alexandrina Grigorescu (Olguța); Dănuț Chirculescu (Puștiul); Mihai Stan (Bilibonicea, Baschirache); Constantin Costel (Stamate, Portarul, Ghilimecea); Remus Mărgineanu (Ciomîrtan, Doctorul); Monu Grun (Turturean); Ion Grapini (Făiniță); Violeta Popescu (Carolina Scorobete).

www.cimec.ro

lizînd un spectacol plin de fantezie, vesel, tineresc, bogat în idei și semnificații. Cu o pasiune creatoare ce merită toată lauda, textul a fost îmbunătățit prin scurtări și legături organice în acțiune. Deosebit de valoros ni s-a părut a fi caracterul agitatoric militant pe care l-a dobîndit spectacolul prin însușirea spiritului în care a fost scris textul. Spectacolul pornește de la viziunea unui pamflet la adresa birocratismului ca fenomen anacronic, pamflet îmbrăcat într-o efervescență de idei și de accente satirice. Remarcabilă în spectacol este concepția sa unitară : decorul, costumele, plastica mișcării, rostirea frazei, totul se subordonează viziunii de ansamblu. Comentariul, realizat de astă dată foarte spiritual, într-o complicitate caldă cu publicul, susținut cu vervă, cu priceperea de a „vinde" poantele de către Petre Gheorghiu, a specificat, de altfel cu deghizată inocență, că : „e vorba de o comedie mică și ușoară, iar cei dornici de lucruri grave, serioase, pot merge alături, pe chei, la *Contesa Marița*".

Tratarea textului „în joacă" nu l-a sărăcit de sensuri mai adînci. Dimpotrivă, spuse cu aparența glumei ele au devenit foarte accesibile și, iluminate de entuziasmul și veselia tinerilor, au ajuns mobilizatoare.

Ceea ce impune în primul rînd spectacolul de la Institut este echilibrarea elementelor de farsă, de satiră excentrică, de vodevil, printr-o atentă prelucrare a personajelor și a relațiilor dintre ele. Corul în stil operetistic „Nu se poate, nu se poate", mulțimea gagurilor, scenele dansate : plantarea panseluțelor pe alee, așezarea panourilor dintr-un loc în altul, aranjarea recuzitei, exagerările caricaturale din joc se îmbogățesc, datorită atenției acordate psihologiei fiecărui tip comic și datorită priceperii interpreților de a privi critic aceste tipuri, pentru a le surprinde în ceea ce este esențial și poate fi ridiculizat fără milă. Numeroasele momente izbutite din spectacol se disting prin densitatea semnificațiilor înglobate în fiecare născocire regizorală, materializate prin jocul studenților. Ședințele birocraților care nu știu ce nume să dea jucăriilor, culoarea pe care să le-o atribuie, „lămurirea" lui Făiniță sînt, în această viziune, remarcabile prin lumina pe care o aruncă asupra prostiei și anchilozării gîndirii, a fugii de răspundere. Apariția lui Piticescu în fabrică, discuția cu portarul, simularea nebuniei, cînd întreaga scenă se desfășoară pe pași de cha-cha și madison, nu au apărut absurd îngroșate, ci mustind de sub-



Petre Gheorghiu (Ionașcu), Virgil Ogășanu (Piticescu) și Costel Constantin (Stamate) în „Sonet pentru o păpușă" la Studioul Institutului de Teatru

www.cimec.ro

texte şi slujind intenţiei de a sublinia ridicolul stupidităţii. Spectacolul a apărut original şi inedit, prin ridicarea tuturor personajelor pozitive şi a întregii lor evoluţii la numitorul comun al viziunii convenţionale. Lirismul care însoţeşte relaţia Olguţa-Picui, nuanţa cam didactică ce umbreşte pledoaria pentru jucării frumoase — tema preocupărilor şi discuţiilor acestor personaje — au căpătat în scenă o deosebită valoare prin tratarea lor spirituală, cu ironie fină şi autoironie, ocolindu-se zona dulcegăriilor şi a sentimentalismelor de calitate discutabilă. Discuţia Picui-Piticescu rămîne o mică piesă de antologie, în ceea ce priveşte modul de a prezenta cu detalii comice lucruri dintre cele mai serioase. Toate acestea demonstrează fantezia, impregnată de bonomie şi ironie subţire, a regizorului şi a interpreţilor, nesecata vervă în construirea unor momente comice. Desigur, reuşita regizorului se fundamentează pe receptivitatea interpreţilor de a desfăşura un joc viu, spontan, pasionat, sincer şi în cele mai absurde situaţii, pe capacitatea lor de improvizaţie. Nu putem privi de data aceasta munca interpreţilor prin prisma cerinţelor pentru creaţii desăvîrşite. Ne interesează măsura în care ei şi-au descoperit particularităţile talentului, resursele interpretative. Caracterizările precise ale personajelor dezvăluie valoarea studiului scenic. Dicţiunea îngrijită, frazarea logică, mişcarea dezinvoltă, cu disponibilităţi acrobatice, toate acestea vorbesc despre o educaţie artistică solidă, despre meşteşugul bine asimilat. Menţionăm personalitatea originală a lui Virgil Ogăşanu, care, în Piticescu, a demonstrat umor sec, ştiinţa de a da replica spontan, cu o nuanţă de seriozitate şi de candoare care provoacă instantaneu, hazul.

Am amintit mai sus de Petre Gheorghiu. Revenim pentru a sublinia că rolul lui Ionaşcu, mai schematic în text, a căpătat valoare în spectacol datorită acestui interpret, care l-a impus printr-o compoziţie liberă, neforţată, replicile avînd în scenă importanţa cuvenită, sub învelişul de bonomie spontană cu care au fost rostite. Alexandrina Grigorescu a dat Olguţei un contur viu, înzestrînd-o cu temperament furtunos, subliniind cu ironie înverşunarea acesteia de a merge mereu să reclame „acolo sus". În rolul lui Picui, Mirçea Creţu a adus naivitate şi prospeţime, o frumuseţe sufletească aparte, dezvăluind, de sub aerul lui nevinovat, combativitatea inovatorului. Am admirat verva cu care tînărul Mihai Stan a executat performanţele de prostie ale lui Başchirache-Biliboncea, scăldîndu-şi eroii în ridicol. Tînărul interpret ne-a înfăţişat cu convingere două laturi distincte : o faţă furioasă, alta bonomă, ale aceluiaşi imbecil. Excelente, compoziţiile lui Costel Constantin în Stamate, Portar, Ghilimecea, în care interpretul, cu mare economie de mijloace, cu umor, la distanţă de minute, a desenat precis o trăsătură dominantă caracteristică fiecăruia dintre cele trei roluri. Ion Grapini a fost adorabil în redarea permanentei panici în care se găseşte Făiniţă, ca şi Monu Grun prin morga şi emfaza cu care a expus aberaţiile lui Turturean.

Spectacolul Institutului a demonstrat deplin valorile *Sonetului*. El a arătat cum trebuie să se desfăşoare studiul menit să înarmeze pe viitorii interpreţi cu ştiinţa de a aborda un text din unghiul care să permită valorificarea maximă a spiritului în care el a fost scris.

Valeria Ducea

www.cimec.ro

De la ironia crudă la seninătate lirică

DOMNUL BIEDERMANN ȘI INCENDIATORII

de MAX FRISCH

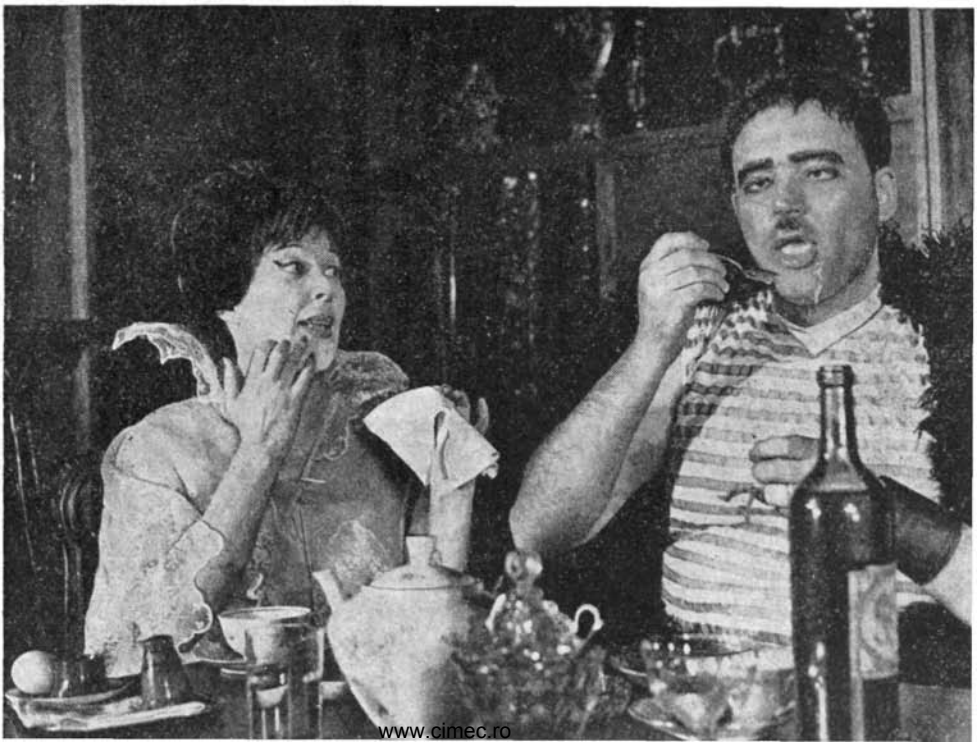
INIMA MEA ESTE PE ÎNĂLȚIMI

de WILLIAM SAROYAN

● Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

Ideea acestui spectacol — care, deși este alcătuit din două piese mult deosebite, este totuși *un* spectacol — a fost sugerată de niște cuvinte ale lui Laurence Olivier. Actorul englez observă că în dramaturgia apuseană nu mai există astăzi actul trei, fiindcă nu mai există soluții : „spiritualmente, teatrul nostru este compus acum din lucrări în două acte", care „se termină cu un mare semn de întrebare". Crezînd, totuși, în deznodămintele fericite și socotind că actualul pesimism nu va dura totdeauna, Laurence Olivier găsește soluția tehnică a „prezentei nesiguranțe din teatru" în alăturarea a cîte două lucrări diferite : „una abstractă și una umană". Iar publicul să fie lăsat să reacționeze spontan (v. „Il Drama", nr. 328/1964).

Panica doamnei Biedermann (Ana Negreanu) în fața lui Schmitz (Mircea Albulescu)



www.cimec.ro

Spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" porneşte de la această sugestie şi iese în întîmpinarea publicului ca o foarte nouă şi interesantă încercare de sinteză miniaturală. Sînt puse alături valori care se opun, idei, atitudini, sentimente care formează un contrast absolut — ca verdele aşezat lîngă roşu, sau galbenul lîngă violet. Şi, din recompunerea lor, în conştiinţa privitorului creşte imaginea unui moment din existenţa teatrului şi a unei lumi.

Cortina se ridică asupra sarcasmului scrîşnit al lui Max Frisch, lăsîndu-ne să parcurgem, fără pauză, fără vreun răgaz de relaxare, crescendo-ul ridicol, dominat de spaime, care se încheie cu incendiul din casa Biedermann. Versiunea spectaculară a lui Lucian Pintilie este atît de aproape de spiritul textului, atît de limpede şi de directă în transcrierea sensurilor, încît uneori imaginea literară se preface de-a dreptul în imagine teatrală. „Knechtling!" spune Eisenring, după ce gluma prietenului său a îngrozit pe femei. „...Îţi dai seama? Înmormîntat azi — e încă prezent, palid ca o faţă de masă, alburiu şi strălucitor ca o pînză de damasc..." Imaginaţia regizorului face curînd din această comparaţie o realitate scenică. Aruncată la întîmplare, faţa de masă albă fîlfîie prin aer şi cade neprevăzut asupra doamnei Biedermann, care, înspăimîntată, strigă isteric şi o aruncă din nou. De data aceasta pînza albă cade asupra Annei, care strigă şi o azvîrlă şi ea. Fantomatica faţă de masă reajunge în mîinile lui Schmitz şi acesta, cocoţat pe masă, îşi reia mecanic sinistrul joc. Ţipetele femeilor transmit senzaţia fizică a unei atingeri reci, neînsufleţite, şi parcă totuşi vie. O gradaţie fulgerător desfăşurată reface sentimentul de groază primară, abia evocat în cuvintele aparent liniştitoare ale lui Eisenring. Nu mai este vorba de analiza, mai mult sau mai puţin adîncită, a scrierii dramatice, de pătrunderea raţională a sensurilor, ci de o nouă creare, împlinire şi dezvoltare scenică a textului.

Fidelitatea şi limpezimea interpretării sînt extreme. Spectacolul însufleţeşte detalii, aproape neobservate la lectură. Aşa sînt pauzele, sau chemările pendulei, care punctează suav, muzical, sferturile de oră ce apropie incendiul — amănunte ce par să-i aparţină regizorului, într-atît de armonios întregesc atmosfera, dar care se găsesc notate între parantezele indicaţiilor. Lucian Pintilie a găsit ritmul interior şi atmosfera dorită de dramaturg. Dar bogăţia amănuntelor, mişcărilor, atitudinilor şi raporturilor scenice, pe de-a întregul născocite de regizor, duce spre noi concluzii. Avem în faţă nu numai faptele din care se clădeşte acţiunea şi punctul de vedere al lui Frisch, dar şi punctul de vedere al regizorului asupra gîndirii lui Frisch.

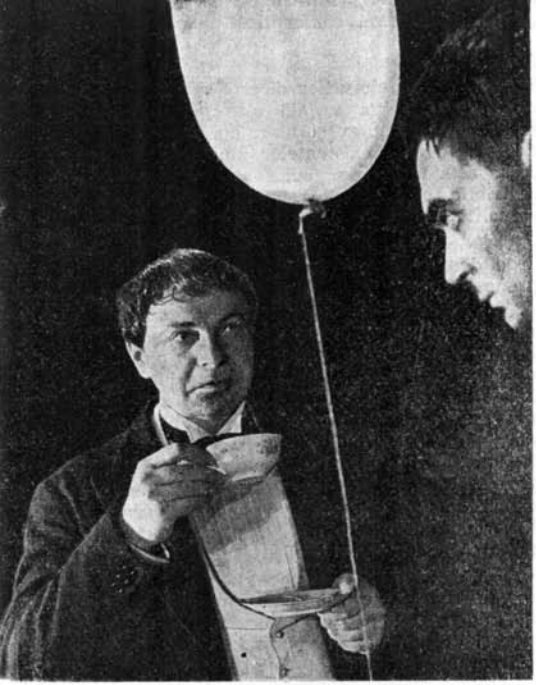
Astfel, corul, care exprimă didactic ideile autorului, vorbeşte grav, nepatetic, adeseori ironizînd prostia „speţei burgheze hărăzite morţii". Cîteodată, însă, ironia se preface în autoironie, şi corul, cu care ne identificăm adeseori, devine ridicol. Neputinţa cetăţeanului binevoitor care vede clădindu-se catastrofa, dar nu ştie să o prevină — neputinţă descrisă de autor ca un dat obiectiv, trist, fiindcă se confundă cu însăşi neputinţa lui de a găsi soluţii —, este satirizată de regizor. Prin asta spectacolul defineşte activ şi lucid, critic, ceea ce în limbajul curent al cronicarului se numeşte „limita de gîndire a autorului".

Montarea înlesneşte o concluzie (pe care şi alte reprezentaţii cu piese din dramaturgia contemporană au sugerat-o, fără s-o demonstreze cu atîta siguranţă): teatrul ideilor abstracte, teatrul „lucid", pentru a folosi expresia lui Laurence Olivier, nu este unidimensional, caricatura social-politică obţinută prin distanţare nu cuprinde numai o teză, o idee, ci însăşi viaţa care a născut această idee. Ironia lui Frisch este, şi în spectacol, ca la lectură, foarte rece, dar nu e săracă, monocordă.

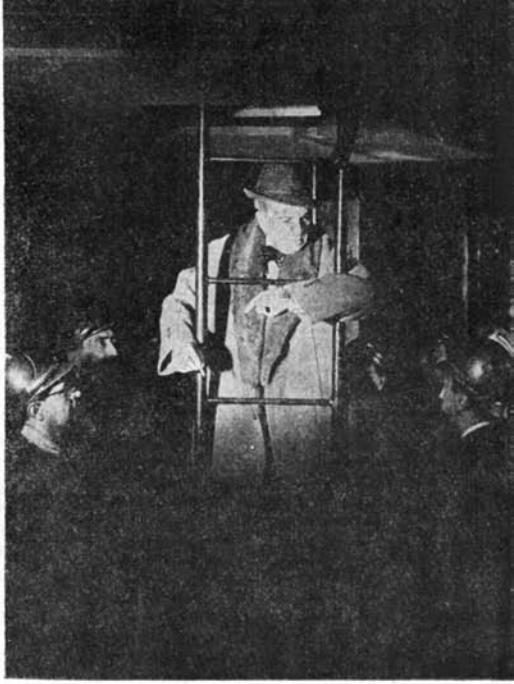
Nu pentru prima dată Pintilie dovedeşte că teatrul distanţării, jocul satirei conştiente nu comportă un singur sistem de mijloace şi are numai de cîştigat dacă apelează la modalităţi care ţin de estetica unor genuri incompatibile, aparent, cu expresivitatea lui — de pildă, nuanţa psihologică şi detaliul generator de atmosferă. În *Proştii sub clar de lună*, rîdeam de o sumedenie de asemenea amănunte (de pildă haosul care o urmărea pe Ortansa din locuinţă în locuinţă, indicînd, în chip comic, un fel de viaţă dezordonat şi insalubru). Şi în *Biedermann şi incendiatorii*, Lucian Pintilie reconstituie un univers viu, nu o lume de convenţii uscate, care, oricît de ingenioase, de hazlii şi de virtuos executate ar fi, nu pot înlocui adevărul de viaţă.

Cînd Schmitz apare, însoţit de primele măsuri din „Simfonia destinului", efectul este şi înspăimîntător şi ilar şi frumos. Comicul nu anihilează alte înţe-

www.cimec.ro



Incendiatorii : Eisenring (Octavian Cotescu) și Schmitz (Mircea Albulescu)



Domnul Biedermann (V. Ronea) în conferință cu corul

lesuri și emoții, ci se îmbogățește prin alăturarea de ele. Schmitz-Albulescu este fioros ca înfățișare, alunecarea lui continuă pe bicicletă are chiar o ciudată măreție, datorită mișcării mecanice, parcă inexorabilă. Rizibil nu este doar amestecul de forță și prostie pe care îl citim pe chipul lui, și nici numai silueta uriașă : rizibilă este în primul rînd ideea, devenită fapt scenic, o idee pe care corul o enunță clar — obișnuința comodă a burghezului de a vedea pretutindeni „nestrămutata soartă". Citarea lui Beethoven și, mai tîrziu, a lui Bach nu constituie o impietate gratuită. Muzica bună face parte din decorul familial burghez și deghizează în solemnitate găunoșenia lui cotidiană. Pentru a justifica faptul că ascunde ciudaților săi musafiri argintăria și cristalul, Biedermann vorbește de omenie și de fraternitate. Textul cuprinde multe aluzii literare, cărora regizorul le adaugă aluzii muzicale, pentru a demonstra mai complet la ce îi folosesc burghezului cuvintele mari, idealurile și cultura. În spectacol există momente cu totul neașteptate, de lirism adevărat (ca acela în care prima rază de soare începe să decupeze din întuneric contururile locuinței). Adeseori, cîte un amănunt transformă farmecul atmosferei și al lirismului în contrariul său. În timp ce jos, în apartament, doamna cîntă la clavecin un coral de Bach, în pod, Schmitz contemplă vrăjit scînteierile unor artificii, pe care le aprinde unul de la altul, lăsîndu-se în voia pasiunii sale pentru foc. Imaginea finală reconstituie un mod de trai clădit în întregime pe fals, în care se găsesc întotdeauna, pentru orice, justificări frumoase, elegante, morale, un edificiu de ipocrizii construit în jurul a neîntrerupte lașități. Complicitatea vinovată și absurdă a burghezului la evoluția fascismului, și, întîmplător, la autodistrugerea

www.cimec.ro

sa, este explicată nu numai printr-o atitudine politică și printr-un fel de a gîndi, ci prin întreaga educație și mentalitate care idolatrizează confortul și teama oricărei schimbări.

Aceeași bogăție a tonurilor și semitonurilor, a înțelesurilor directe și de subtext se întîlnește și în descrierea caracterelor. Definiția socială este precisă și clară, adevărul psihologic al fiecărei prezențe este complex și unic, cu acea unicitate generalizatoare care dă sens în viață și în artă existențelor umane. Recunoaștem imediat un tip social sau altul, dar asta nu ne împiedică să descoperim mereu gesturi, expresii și atitudini imprevizibile, care ies din sfera obișnuințelor teatrale și țin de compunerea unor individualități vii — e drept șarjate, caricaturizate, dar autentice.

Gottlieb Biedermann-Willy Ronea este domnul care face teorii, ține veșnic discursuri. Retorica lui mecanică se suprapune unei spaime sincere, mereu mai acute și amabilității convenționale intrate în reflex, care acoperă încercarea absurdă de a cîștiga simpatia incendiatorilor, aducînd dramatism în ironie. Babette-Ana Negreanu este doamna de o desăvîrșită bună creștere. Ea nu are nimic din imaginea deloc atrăgătoare a femeii burgheze grase și arogante; dimpotrivă, este foarte plăcută la înfățișare și își manifestă prostia cu cea mai suavă politețe. Și în caracterizarea acestei eroine se întrevede un joc puțin obișnuit de nuanțe. În scena ospățului, neplăcerea de a asista la tot felul de necuviințe, ascunsă sub zîmbete și formule convenționale, se împletește mult timp cu perplexitatea, cu incapacitatea de a înțelege ce se întîmplă, apoi se transformă treptat în groază paralizantă, vecină cu nebunia. Imaginea stranie a doamnei Biedermann, îmbrăcată în rochie albă de seară, care umblă haotic prin cameră, cu cratița în brațe, contribuie decisiv la instaurarea încordării obsedante pe care se clădește puternica impresie finală.

Psihologia fasciștilor incendiatori poate fi caracterizată printr-un cuvînt: sînt niște sadici. Definiția este cuprinsă, de altfel, în text (filozoful spune: „o fac din pură plăcere"). Dar există o mare și diversă varietate, atît în deosebirile dintre cei doi, cît și în dezvoltarea fiecărui caracter. Mircea Albulescu și Octavian Cotescu au realizat individualități noi, pe care le urmărim nu numai cu plăcerea de a descifra sensurile desenate cu rară finețe, ci savurînd gesturi de un adevăr copios (Schmitz răsturnînd în ziarul întins pe genunchi gustarea elegant prezentată de subretă) și cu încîntarea de a descoperi personajele mereu din alt unghi. Sepp pare să fie bruta infantilă, aglomerare de mușchi cu mintea neevoluată. Dar curînd descoperim, sub infantilismul lui, o inteligență sistematică a terorii și a crimei, inteligență care folosește prostia, grosolănia și sentimentalismul ca arme și gustă cu delicii spaima victimelor. Albulescu este poate actorul care a dus cel mai departe modul de joc preconizat de regizor. Există mult curaj artistic în alternanța de contraste pe care el își construiește rolul, fără teama de a folosi mijloace foarte brutale în evocarea grosolăniei personajului, dar cu deplin simț al măsurii și cu o autodisciplină strictă. Este primul rol în care acest actor ajunge la o creație „rotundă", finisată. I se datoresc cîteva din cele mai bune scene ale spectacolului; așezarea acestui portret viguros, dens, alături de cele două palide umbre ale stăpînilor casei, dă naștere la efecte neașteptate, pline de sevă (așa este, de pildă, scena în care Schmitz o înduioșează pe Babette cu urletele sale de fiară).

Dacă în caracterul fostului luptător dominanta este această viclenie a brutalității, Eisenring-Cotescu arată cu totul altă față a sadismului de tip fascist. Calm, amabil, cu o ținută cîteodată marțială prin excesul de politețe, el își găsește voluptățile în sincera mărturisire a crimei pe care o pregătește și în candoarea cu care spune și face întotdeauna, ca din întîmplare, ceea ce terorizează mai chinuitor pe ceilalți. Vulgaritatea lui de soldățoi se trădează în rîsul dezagreabil, parcă murdar, foarte bine găsit de actor, și în unele rare explozii de veselie dezgustătoare. Cotescu a ajuns, în comedie, la o matură siguranță, care îi permite să spună foarte mult cu foarte puține mijloace. El desface, literalmente, sensurile textului, prin precizia

www.cimec.ro

intonațiilor și a ritmului în vorbire ; și îi este deajuns o lentă întoarcere a privirii, pentru a declanșa efectul comic.

Această primă parte a spectacolului oferă satisfacții chiar în cele mai mărunte dintre detalii — culoarea luminii, desenul unei mișcări, compoziția dintre sunet și expresia actorului. Este o realizare hotărît finisată (avînd mai puțină originalitate și finețe în interpretarea actorilor din cor și a lui Dumitru Onofrei, doctorul în filozofie, dar rămînînd totdeauna fidelă sensurilor), o montare care încheie pentru Lucian Pintilie timpul experimentelor de început și se împlinește cu liniștea și conștiința clară a puterilor bine stăpînite.

Saltul de la această primă parte la a doua, de la Frisch la Saroyan, este foarte amplu. După sfertul de oră al pauzei, trecem de la sarcasm la idilă, de la negație la afirmație ; tensiunea groazei ascendente și a absurdului transformat în halucinație este înlocuită cu o imensă destindere, cu sentimentul revelațiilor dureroase și pline de frumusețe, care se înlănțuie șirag, ca o tot mai intensă creștere a luminii.

Deosebirea este de la început fixată în imaginea scenografică. Casa lui Biedermann, concepută de Jules Perahim, este desfășurată pe orizontală, despărțind net scena prin linia joasă a plafonului, între camera de locuit și pod. Decorul lui Paul Bortnovski pentru piesa lui Saroyan se înalță pe verticală, în lungul unei clădiri înguste, așezate în mijlocul scenei, și al unui copac uscat, în primul plan. Decorul de început este încărcat, prețios, supraornamentat prin aglomerarea unor fragmente sculptate de mobilă, în chip de element decorativ repetat la infinit în jurul camerei, pentru a sublinia cultul pentru obiecte al burghezului. Cel de al doilea este simplu, din scîndură nelustruită, cenușiu-alb, înconjurat de un circular cenușiu. Violența luminilor colorate care străbat întunericul în drama familiei Biedermann este înlocuită, acum, cu o lumină caldă, mîngîietoare, ce aurește totul. Rareori creație scenografică exprimă cuprinsul unei piese — sentimentele și ideea — cu puterea și densitatea acestei imagini create de Bortnovski. Încă înainte ca turnanta să înceapă a se roti, lăsîndu-ne să vedem cît de desăvîrșită în simplitatea ingenioasă a schimbărilor este această construcție, admirăm puritatea liniilor puține, care fug, toate, spre cer, și absența oricărui prisos — goliciunea scenei care generează sentimentul de libertate și dă amploare și noblețe fiecărui gest, fiecărei apariții.

Teatrul lui Saroyan este foarte greu de jucat. Maestru al genului scurt, creator liric prin excelență, dramaturgul concentrează, în *Inima mea este pe înălțimi*, o suită de mari momente care se succed nesocotind regulile obișnuitei logici dramatice. Aproape fiecare actor are scena lui de bravură (de aceea se și aplaudă atît de des). Sosirea bătrînului, deznădejdea poetului, revelația poeziei trăită de domnul Kosak, moartea trompetistului-actor sînt tot atîtea scene de vîrf care se aprind aproape fără pregătire și se consumă în cîteva replici. Este, pentru actori, un exercițiu de concizie și de stil, cu atît mai exigent cu cît cere o mare complexitate a emoției. Oamenii mari se poartă ca niște copii, copiii raționează ca oamenii mari. Aproape toate personajele sînt molipsite de cabotinism, fără să piardă prin asta ceva din frumusețea lor. Bătrînul actor este evident un ratat, dar un ratat bun, înțelept, cu sufletul vibrînd de dragoste pentru frumos. Nici pînă la sfîrșitul piesei nu știm dacă Ben Alexander, poetul, este, așa cum singur spune, un geniu. Actorul obișnuit prin tradiție să joace în alb și negru, să condamne sau să afirme numai, se află în dilemă în fața unei asemenea partituri.

Pintilie a izbutit să-i conducă pe interpreți pe făgașul cel bun, cerîndu-le celor care au jucat și în piesa lui Frisch (Ana Negreanu, Octavian Cotescu) să facă o întoarcere de 180 grade pentru a se integra în atmosfera poemului lui Saroyan. El a oferit actorilor o cheie pentru supunerea acestui text dificil : tonul just al relațiilor dintre eroi și al relațiilor lor cu lumea — o nesfîrșită bunăvoință care, prea plină, se mulează în grandilocvență și emfază. O mare dorință a tuturor de a-și deschide sufletele față de toți.

www.cimec.ro

Jasper Mac Gregor (Fory Etterle), Bunica (Ana Negreanu) și Johnny (Vasile Manta) în scena morții din „Inima mea este pe înălțimi"

Stabilirea acestui registru de generozități și exaltare a făcut posibilă, în spectacol, trecerea fără hiat de la muzică la jocul actorilor, devenit el însuși muzical prin efortul de transfigurare lăuntrică. Fory Etterle îi dă lui Jasper Mac Gregor — în ciuda decrepitudinii fizice, foamei și mizeriei vecine cu cerșitul — forța reală a credinței în frumos, dorința de a bucura oamenii pînă în ultima clipă de viață, seninătatea în fața morții. Johnny-Vasile Manta, admirabil condus, înzestrat și nefalsificat prin șabloane infantile, este un foarte bun partener pentru bătrîn. Octavian Cotescu se bizuie în acest rol pe marea lui sensibilitate. Îi reușește mai ales receptivitatea cu care poetul iese în întîmpinarea tuturor faptelor și a oamenilor, îi reușesc și micile gesturi ridicole, care se nasc din cabotinismul inocent al personajului. Momentul de culminație, în care eroul simte acut durerea pentru sine însuși și pentru toți ceilalți, este jucat sincer, vibrant, cu o bine gîndită zgîrcenie a manifestărilor exterioare. Dureroase sînt, apoi, strădaniile pe care le face pentru a-și ascunde suferința cu hohote de rîs.

Dar, în interpretarea acestei mici piese de virtuozitate, mai sînt sensuri de întregit. Ana Negreanu descrie cam simplist bătrînețea, fără să dezvăluie decît puțin din înțelesul poetic al acestei bătrîneți. Gheorghe Oprina nu dă încă plinătate scenei foarte scurte, dar capitale pentru piesă, în care băcanul

www.cimec.ro

începe să înțeleagă poezia. Octavian Cotescu schițează chinul muncii poetice mai palid decît alte date ale eroului. O asemenea operă dramatică nu se poate juca bine decît „la incandescență" — cu maximă puritate și dăruire. Oscilațiile, pierderea intensității și a concentrării ar amenința să degradeze lirismul, să-l coboare spre sentimentalism tern. De altfel, primejdia merită să fie semnalată numai fiindcă avem de-a face cu un text atît de complex și dificil; de la vizionare la premieră și de la premieră la reprezentațiile de închidere a stagiunii, spectacolul a crescut și este de așteptat ca el să evolueze pe asemenea linie ascendentă.

La coborîrea cortinei, plecăm din sală cu gîndul că „e ceva greșit pe lumea asta", cum spune Johnny, încercînd să-și lămurească ce trăiește, și cu credința că, orice s-ar întîmpla, în viață există întotdeauna frumusețe, că oamenii sînt buni. Și cu mulțumirea de a fi pășit din meschinul infern biedermannesc spre înălțimile pe care trăiesc „cei umili și mari, a căror viață este poezie".

Cîștigurile spectacolului * sînt ușor de numărat, dincolo de realizările evidente ale regizorului, scenografilor și actorilor. Este vorba, în primul rînd, de calitatea excelentă și rară a muncii cu actorii. Pintilie a omogenizat colectivul, trecînd peste diferențele de vîrstă și formație ale interpreților, și obținînd de două ori, în direcții opuse, *stil* în joc. Teatrul mai cîștigă cu acest prilej un început de unitate în concepție. Realizatorii au lucrat în sensul concretizării unui ideal de cultură teatrală multilaterală a publicului. Iar acesta din urmă cucerește, în serile în care se joacă spectacolul, sentimentul că a străbătut spații întinse, în lumea ideilor și a trăirilor umane, că a parcurs o bogată experiență de viață.

Ana Maria Narti

---

* BIEDERMANN ȘI INCENDIATORII de Max Frisch.
Regia: Lucian Pintilie. Decoruri și costume: Jules Perahim. Ilustrația muzicală: Mircea Ciortea. Distribuția: V. Ronea (Domnul Biedermann); Ana Negreanu (Babette); Beatrice Biega (Anna); Mircea Albulescu (Schmitz); Octavian Cotescu și Dan Damian (Eisenring); Gheorghe Iorgulescu (Un polițist); Dumitru Onofrei (Un doctor în filozofie); Cici Manoliu (Văduva Knechtling); Nicolae Mavrodin (Corifeul); Misail Chiriță; Mircea Basta; Dan Damian; Emil Reisenauer; Mihai Badiu; Sorin Balaban; Mircea Corbu; Traian Petruț și Alexandru Martinescu (Corul).

INIMA MEA ESTE PE ÎNĂLȚIMI de William Saroyan.
Regia: Lucian Pintilie. Decoruri: Paul Bortnovski. Costume: Lucu Andreescu. Distribuția: Fory Etterle (Jasper Mac Gregor); Vasile Manta și Gheorghe Colceag (Johnny); Octavian Cotescu (Ben Alexander); Ana Negreanu (Bunica lui Johnny); Gheorghe Oprina (Domnul Kosak); Ana Maria Ciortea și Antigona Dumitrescu (Esther); Dumitru Onofrei (Rufe Appley); Ilarion Ciobanu (Sam Wallace); Emil Reisenauer (Philip Carmichael); Gheorghe Colceag și Cezar Tătaru (Henry); Mihai Mereuță (Domnul Willey); Mihai Badiu (Domnul Cunningham); Dumitru Dumitru (Tînărul soț); Doina Mavrodin (Soția sa); Marius Bușulescu (Un polițist); Isabela Gabor-Dumitrescu; Cici Manoliu; Gheorghe Novac; Traian Petruț; Gheorghe Petreanu; Alexandru Martinescu (buni prieteni și vecini).

www.cimec.ro

Prin Teatrele Din Țară

● Teatrul Național din Cluj

„FATA FĂRĂ ZESTRE" DE A. N. OSTROVSKI

Stăruie încă în amintirea oamenilor de teatru imaginea spectacolului de pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale" cu această frumoasă piesă, caracteristică prin temă și stil clasicului autor al *Furtunii*, „părintelui teatrului rus".

Repunerea *Fetei fără zestre* pe afișul Naționalului clujean prilejuiește Silviei Popovici o creație de maturitate artistică, o virtuoasă demonstrație a unui talent ce-și cultivă cu seriozitate profesională însușirile. Destinul trist al Larissei, „fata fără zestre", umilită în condiția ei socială, înșelată în dragoste, tîrguită la loteria pasiunilor venale, păstrează la o lectură critică un contur melodramatic. Piesa emană un vag abur de desuetudine. Este meritul spectacolului pus în scenă de O. Rápáport și al protagonistei, de a fi ocolit o latură facilă în înduioșarea spectatorilor și de a fi transformat o piesă de „caracter", cu pronunțat parfum de epocă, într-o dezbatere contemporană despre condiția tragică a omului într-un univers ostil lui.

Traiectoria dramatică a eroinei lui Ostrovski este urmărită de Silvia Popovici cu simultană luciditate și dăruire; gingașa siluetă a fetei de pe malul Volgăi ni se înfățișează dintr-un unghi de vedere refractar sentimentalismului și emfazei poetice. Această Larissă, îndrăgostită de Paratov, este conștientă de găunoșenia lui, de sterilitatea lui sufletească, și drama se naște din această luciditate; ea îl disprețuiește pe Karandîșev pentru filistinismul și mărginirea lui meschină; dar în primul rînd suferă pentru umilința socială la care este supusă necontenit demnitatea ei, din pricina jalnicei ipostaze mic-burgheze a logodnicului nedorit. Această Larissă, cu ochii triști și surîs copilăresc, avidă de fericire, bucurîndu-se cu disperare și suferind cu exaltare, nu este o ființă înfrîntă, nu arborează un aer de victimă resemnată. Subtilitatea interpretării rezultă dintr-un rafinat contrast psihologic între aspirațiile pătimașe, gingașe, dar imperioase ale ființei dornice să se bucure de viață, și mizeria morală la care o condamnă societatea. În acest sens, finalul este violent dramatic: decizia Larissei de a se vinde, la un preț fabulos, la taraba sentimentelor plătite, este luată cu disperare, dar și cu neclintită hotărîre. Moartea ei (înfățișată cu deosebită sobrietate) apare ca un accident menit să abată eroina de la destinația reală ce i-a fost impusă de legile lumii în care viețuiește, și nu ca un mare deznodămînt. Mai tragică decît moartea Larissei ne apar luciditatea, certitudinea prostituării, prăbușirea deliberată. Silvia Popovici exprimă această idee cu dramatism scenic, într-un joc inteligent, sobru și totodată emoționant.

Spectacolul se arată în primul rînd ca o reprezentație solistică. El nu e susținut pe toate coordonatele lui de precizarea caracterologică și istorică a celorlalte personaje. Și Paratov (Marin D. Aurelian), și Vojevatov (V. Jurăscu) nu compun decît parțial trăsăturile specifice rolurilor: Paratov, nobilul sărăcit, obligat la meschine tranzacții matrimoniale, oscilînd cu lașitate între sentimente reale și nevoi materiale, este fundamental deosebit — ca tipologie, moravuri, comportament — de Vojevatov, negustorul grosolan, într-o vijelioasă ascensiune istorică a clasei sale, dornic să se rafineze, gata să plătească orice cu bani peșin. Dar în spectacol pot fi cu ușurință confundați unul cu celălalt. Eroare de distribuție, insuficientă muncă

www.cimec.ro

cu actorul? Pentru a-l interpreta pe Karandîşev, Ion Tudorică utilizează gestul bătăios, tonul milităros, afişează o caraghioasă fanfaronadă, obţinînd doar imaginea exterioară, schematică, a unui personaj dramatic şi totodată ridicol prin opacitatea la evenimentele la care asistă, contemplînd şi acţionînd fără voie. Alte interpretări denotă însă o înţelegere mai judicioasă a semnificaţiilor personajelor în conflict. Dorina Stanca a compus cu minuţie o Ogudalova în necontenit efort de a împăca cerinţele rangului cu tranzacţiile negustoreşti, distincţia aristocrată cu jalnice compromisuri. Ion Tîlvan a imaginat un Knurov perfect „gentleman", pătruns de respectabilitatea codului moral burghez, viciat de o adîncă imoralitate. Aurel Giurumia a prezentat un Robinson cu mască de clovn, oscilînd veşnic între pasiunea bahică şi dragostea sinceră pentru frumoasa Larissa. De astă dată neinspirată, scenografia lui Mircea Matcaboji a fost lipsită de farmecul trist al cadrului. Îndeosebi decorul actului II — urît, greoi — pare lipsit şi de eficienţă tehnică în rezolvarea alternării planurilor.

Talentatul colectiv al actorilor Teatrului Naţional din Cluj nu se mulţumeşte, de obicei, cu realizări înjumătăţite, cu eforturi neîmplinite. O temeinică muncă creatoare, un susţinut studiu profesional — deopotrivă actoricesc şi regizoral — pot asigura oricînd acestui colectiv realizări depline pe toate coordonatele artei teatrale. Ceea ce dorim şi acestui spectacol, odată cu reluarea lui în stagiunea viitoare.

M. I.

● Teatrul Naţional din Craiova
„TROIENELE" DE EURIPIDE

Posteritatea — cu gustul ei romanţios pentru simetrie şi coincidenţe — s-a grăbit să găsească şi celor trei mari poeţi tragici ai Atenei antice, un punct de întretăiere a destinelor: în ziua istorică a bătăliei de la Salamina (septembrie, 480 î.e.n.), Eschil, în vîrstă de 45 de ani, se afla acolo ca luptător sau „corespondent de război"; tot acolo şi tot atunci, Sofocle, băiat de 15 ani, conducea corul efebilor care a intonat peanul victoriei asupra perşilor; în aceeaşi zi şi tot la Salamina, pe insulă, se năştea Euripide! Dar toate acestea sînt, în mare parte, motive de legendă! Mult mai interesant pentru noi, deşi mai puţin spectaculos, e un alt punct de întîlnire sau de referinţă al autorilor de variante ale *Electrei*: mitul, atitudinea faţă de mit, interpretarea lui. Dacă, principial, Eschil *crede* în mit şi Sofocle îl *acceptă*, Euripide îl *discută*. Odată cu progresiva umanizare a eroilor şi a dimensiunilor interioare ale dramei — semnalată încă în opera lui Sofocle — în piesele lui Euripide îşi face loc o nouă şi importantă exigenţă critică, menită să ceară şi să ducă la reexaminarea întregii problematici a miturilor şi credinţelor religioase. E o naturală reacţie antidogmatică, o oboseală în faţa exaltării „certitudinilor" (totuşi, incerte) — reacţie şi oboseală ce cuprind treptat viaţa cetăţii şi care-şi găsesc în Euripide, temperament melancolic şi meditativ, iubitor de singurătate şi antisportiv, un excelent interpret. Prieten cu Socrate, cunoscător al lui Anaxagoras şi Protagoras, Euripide a împrumutat de la sofişti deprinderea de a despica firul în patru, gustul pentru discuţiile în contradictoriu şi, în genere, voluptatea speculaţiei filozofice, pe care le transcrie din plin în toate operele sale. (De unde şi supranumele de „filozof al scenei".)

Ţinîndu-se departe de frămîntările vieţii politice, aceasta nu i-a fost totuşi indiferentă lui Euripide: a rămas binecunoscută aversiunea sa organică faţă de război, faţă de militarismul spartan, faţă de orice tresărire a violenţei. *Troienele*, tragedie reprezentată în plină maturitate, prin 415 î.e.n., e o expresie limpede atît în ce priveşte reconsiderarea critică a unor evenimente istorice, în sensul demistificării şi acceptării răspunderilor morale, cît şi în ce priveşte intima poziţie antirăzboinică a poetului. Pentru a-şi atinge scopul, Euripide recurge la o soluţie simplă: „relativizează" interpretarea tradiţională, retorică, a războiului troian, schimbînd punctul şi unghiul de vedere, mutîndu-l în tabăra troiană, sub ruinele fumegînde ale Pergamului. Ca şi *Andromaca* sau *Ecuba*, *Troienele* are o structură episodică, e o suită de momente scenice, dar de data aceasta

www.cimec.ro

cu un racord mai solid : imaginea cetății distruse, fondul de jale și disperare pentru copiii uciși, pentru femeile tîrîte în robie. E o tragedie esențialmente lirică, afectivă, iar monodia nupțială a Casandrei, cu funesta ei voioșie, bocetul Ecubei pe trupul neînsuflețit al lui Astianax sau „contradictoriul" Elenei sînt exemple de autentic stil euripidian.

Spre obținerea și respectarea acestui stil — care îmbină realismul patetic al situațiilor tragice cu lirismul grav al expresiei dialogate — au tins tot timpul eforturile regizoarei Georgeta Tomescu și ale interpreților, în versiunea craioveană a *Troienelor*. Un stil, trebuie s-o spunem imediat, de multe ori atins și menținut cu consecvență. Regizoarea a folosit prezența permanentă a Ecubei pentru a da și mai multă unitate spectacolului, distribuind cu măsură tonurile și sensurile ; ajutată de coregrafa Felicia Duncan-Rúja, a indicat corului și personajelor o mișcare plină de noblețe, într-o cadență de fiecare dată adecuată momentului și culminînd cu acel „marș spre robie" din final, de o expresivă plasticitate. Ideile bogate și muzicalitatea versului euripidian au fost de asemenea un obiect de preocupare a regizoarei, care a obținut, în sensul acesta, efecte meritorii mai ales din partea interpretelor Ecubei, Andromacăi, Casandrei.

Dorina Nilă Bentamar, în Casandra, a deschis suita monoloagelor, împărțindu-se atent între feminitatea ciudată a personajului și mesajul pe carê i-l încredințează autorul („Cine-i cuminte e dator să cruțe/ Lumii un război...", scandează Casandra în numele lui Euripide). Subliniind pendularea Andromacăi între o realitate de trei ori tragică prin pieirea soțului, a fiului și a cetății sale („Mai bună/ E moartea ca o viață de dureri"), și tendința de a ieși din această realitate, de a evada în visare („...și dulce-i/ Să poți visa !"), Anca Neculce a apărut ca o eroină demnă, distinsă, cu judecata și simțurile ușor amorțite de teribila sa durere. Elena Sereda, invitată în spectacol de la Teatrul Național din București, a compus o Ecubă al cărei merit deosebit e de-a fi cuprins în propria ei jale, jalea și chinul îngrozit al tuturora : al fiicelor, al nepotului ignar, al femeilor troiene, al întregii cetăți. De la scepticismul religios („...dar de ce oare/ Să mai invoc pe zei ? Și altă dată/ Chemați au fost și nu m-au ascultat") la observațiile de ordin sufletesc („Nu este-ndrăgostit să nu iubească/ Ce i-a fost drag, mereu") sau de ordin filozofico-moral („Nebun e printre muritori acela/ Care se bucură crezînd că fericirea/ Lui e fără de capăt..."; „Eu cred că celor morți puțin le pasă/ Că cineva le-o-ntruchipa măreție înmormîntări. E numai o deșartă/ Înfumurare a celor vii" (a se observa chiar și în aceste sumare citate, atitudinea mereu critică a autorului) și pînă la expresia simplă și nobilă a patriotismului („Frumos mi-ar sta/ Să mor odată cu cetatea-n flăcări !") — din fiecare moment de felul acesta, interpreta a știut să facă un prilej de întregire a registrului omenesc, a măreței bogății spirituale și morale ce caracterizează figura Ecubei. Interpretarea actriței poate fi socotită o reușită și ne îndeamnă să sugerăm și altor teatre un asemenea schimb de cadre artistice. Elena Sereda, rămasă multă vreme în afara distribuțiilor de la teatrul său (nu se știe de ce !) își dă din nou măsura talentului ei pregnant, interesantei sale individualități artistice. Aportul ei la reușita spectacolului craiovean e real și îmbucurător.

Exprimîndu-ne adeziunea la organizarea muzicală a lui Andreas Porfetye și îndeosebi la distincția discretă a costumelor desenate de Lucia Piso, ne permitem să ne exprimăm și nedumerirea în fața decorului conceput de V. Penișoară-Stegaru : e un decor stilizat, recunoaștem, *dar ce anume stilizează ?* Troia, Pergamul, lupta, incendiul, pe troieni, pe ahei ? Cadrul plastic a semănat mai mult cu o sală de arme dintr-un castel medieval. În orice caz, e un decor care cere explicații dincolo de materialitatea sa scenică, deci e un decor cel puțin greu de acceptat. (Dar apropo de stilizare, să nu uităm tîlcul butadei lui Cocteau : „Spiritele alese au descoperit cuvîntul 'stilizare' ca să desemneze tot ceea ce e lipsit de stil" !)

Cu excepția rezervei în privința decorului — la care se mai adaugă una referitoare la distribuirea rolului Elena — spectacolul craiovean se înscrie în seria de izbutite valorificări scenice ale tragediei ateniene. Piatră de încercare aproape decisivă — corul, rezolvarea mișcării și recitării corului : l-am lăsat anume la urmă, pentru a-i sublinia condiția de factor esențial la această reușită incontestabilă a Teatrului Național din Craiova.

Florian Potra

www.cimec.ro

Turneul Comediei Franceze

Văzînd afişele prin care O.S.T.A. anunţa repertoriul bucureştean al Comediei Franceze în turneu la noi, mulţi au manifestat o oarecare decepţie : programul prevedea doar *Tartuffe* şi *Vicleniile lui Scapin*, completate de *Un capriciu*. Molière şi Musset au apărut unora — în goană veşnică după cea mai recentă piesă a celui mai recent autor — ca o demonstraţie carentă şi prăfuită. Ce interes considerabil, se întrebau aceştia, pot să mai prezinte interpretarea, regia sau decorul la Molière ?...

Spectacolele la care am asistat au răsturnat scepticismul pripit al unora. Experienţa acumulată de trupa lui Molière s-a dovedit a fi garanţia unui stil decantat de-o practică seculară.

Aş zăbovi mai întîi asupra problemei repertoriului ales. Reprezentarea unui Anouilh sau a unui Montherlant ne-ar fi învăţat mult mai puţine lucruri. O sonată de Beethoven e mai pilduitoare decît una de Francis Poulenc. Prezentînd două valori eterne ale scenei franceze — Molière şi Musset —, actorii Comediei şi-au îndeplinit menirea proprie teatrului lor : aceea de a aduce pretutindeni mesajul marilor clasici. Dar prezentînd opere unanim cunoscute, ei au subliniat şi originalitatea stilului lor de creaţie.

Spectacolele cu *Tartuffe* au ilustrat multe aspecte legate de concepţia artistică generală a actorilor teatrului francez. Mulţi, care mai păstrau poate amintirea unui Tartuffe cinic şi diabolic în interpretarea lui Jouvet, n-au aflat în jocul lui Jean Marchat „relieful" la care se aşteptau. Un Tartuffe pîntecos, jovial şi subtil cu măsură, lucid şi pofticios, jucînd fără mari gesturi şi fără mari inflexiuni vocale, ferindu-se de acel „rubato" sau de acea „pedală" pe care debutanţii o pun adesea în interpretarea clasicilor — aşa ne-a apărut ipocritul molieresc în interpretarea lui Marchat. Şi ca el, Annie Ducaux în Elmire, Lise Delamare în Dorine, François Chaumette în Orgon, Bernard Dhéran în Cléante au tălmăcit acelaşi stil de interpretare clară şi profundă.

Ceea ce m-a izbit în primul rînd în comportamentul artistic al actorilor Comediei Franceze este fidelitatea cu care ei servesc textul. Pentru ei, fiecare vers al lui Molière este obiectul unei fervori, comparabile, poate, cu cea a unui preot citind evanghelia. Ei nu joacă, ci oficiază. Şi cultul acesta al operei, al textului — care nu exclude examenul critic şi lucid —, îi apropie pe actorii Comediei Franceze de instrumentiştii unei mari formaţii simfonice. Partitura constituie ţelul lor unic. Nici o „colaborare" cu autorul, în sensul în care, din păcate, unii şi-o mai permit, „stilizînd" vreun clasic ; nici o supralicitare a textului. Important pentru aceşti actori *de teatru* este luminarea textului, redarea lui cu maximum de expresivitate, izvorîtă dintr-o dicţiune impecabilă, dar albă adesea, fără ticuri actoriceşti — în glas sau în gesturi. Executîndu-şi fiecare astfel partitura, în această orchestră nu există vedete, în afară de dirijor, care este nu regizorul, cum s-ar crede, ci autorul. Comedia Franceză propune o perspectivă care dă de gîndit. În corelaţia autor-actor-regizor, de cele mai multe ori accentul cade, ca în cinematografie, pe vedetă sau pe regizor. Ne-am obişnuit să ne comunicăm impresiile spunînd : „Du-te să-l vezi pe X în regia lui Y...", după cum afişele de film menţionează cu precădere : „Un film de Cutare cu actorul Cutare..." Comedia Franceză îl pune în lumină *pe autor*, subordonînd regia şi interpretarea actoricească respectului nedezmînţit faţă de text. Aşa se face că niciodată nu ai impresia că-l vezi pe Seigner sau pe Marchat în rolul lui Tartuffe, ci că, pur şi simplu, îl vezi pe Tartuffe interpretat de un mare actor al Comediei Franceze. Nici un interpret nu trage rolul la el, supunîndu-l propriei sale personalităţi (inclusiv clişeele şi ticurile), ci, dimpotrivă, se estompează pe sine în faţa rolului, sprijinindu-se pe

www.cimec.ro

Lise Delamare

Jean Marchat

Annie Ducaux

INTERPREȚI AI COMEDIEI FRANCEZE
văzuți de Silvan

René Camoin

Jean-Paul Rousillon

Michel Aumont

www.cimec.ro

Denise Gence

Jean-Louis Jemma

Michèle André

text înainte de toate. În ultimă instanță, cu decorul și costumele de rigoare, *Tartuffe* a putut să ne-apară ca o prodigioasă lectură, care a luminat, fără ambiguitate și cu bun-gust, toate valențele textului. Plecînd de la spectacol, ai rămas, în primul rînd, cu gustul versului lui Molière, cu mesajul piesei lui Molière, cu atmosfera casei burghezului Orgon — adică cu acea impresie de ansamblu despre operă, și nu despre virtuozitatea unui interpret sau despre ingeniozitatea regizorului. Molière, în interpretarea Comediei Franceze, e ca o audiție a lui Mozart la Salzburg sau a lui Wagner la Bayreuth : o simplitate — culme a rafinamentului — pusă în slujba textului.

Legați de valorile de text, actorii francezi au mai dovedit apoi, fie în spectacole, fie la matineurile poetice pe care le-au dat, că trebuie spulberată și prejudecata potrivit căreia „la Comedia Franceză se declamă"... Lucrul era adevărat pentru generația lui Mounet-Sully și-a lui Nottara. (Mă întreb dacă acești mari interpreți, care au fost în concordanță cu gustul epocii lor, trăind în zilele noastre, nu ar fi fost oare deopotrivă de sensibili la exigențele vremii de azi.) Comedia Franceză (poate și sub influența cinematografului) nu mai declamă. Versul, respectat în puritatea sa, nu mai este cîntat. Linia melodică a acestuia este imperceptibil deosebită de cea a prozei. Pauzele sau insistențele pe cutare cuvînt sau cutare silabă, totdeauna meșteșugit alese, prozaizează versul, în așa măsură încît adesea rima se șterge cu totul. Dicțiunea însă nu și-a pierdut nici una din prerogativele ei. Și poate că una din marile delectări pe care le resimți ascultîndu-i pe actorii Comediei Franceze constă, fără îndoială, în admirabila valorificare muzicală a cuvîntului. Nuanțele, intențiile, trăirea — toate reies din glas, în primul rînd, și-apoi din mimică, din gesturi, din mișcare. Fiecare inflexiune, fiecare tăcere este plină de semnificații, menite să-l integreze pe spectator atmosferei generale a textului. Așa se face că d. de Chavigny, eroul lui Musset, este conte fără să fie ridicol și îngenunchează în fața doamnei de Léry fără să stîrnească rîsul. Interpretarea riguros fidelă a textului exclude șarja, caricatura și deci efectele ambigue — la care asistăm uneori — asupra unui public dezorientat care rîde cînd nu trebuie, sau nu rîde cînd trebuie.

„Preoții" lui Molière sînt departe de-a avea ifosele vedetelor mari și mici, pentru că totdeauna au convingerea că slujesc teatrul și nu se slujesc de el. Respectul față de operă, grija de a o reda cu cea mai mare fidelitate generează o atitudine de modestie și de simplitate artizanală, care nu exclude, ci, dimpotrivă, implică bun-gust, cultură, rafinament estetic.

Turneul Comediei Franceze ne-a dat prilejul să constatăm încă o dată că adevărata mare artă, realistă și populară, e plămădită din probitate, muncă și modestie — ca un întreit corolar al talentului.

Valentin Lipatti

www.cimec.ro

Festivităţile Shakespeare de la Stratford-upon-Avon

Teatrul din Stratford-upon-Avon, care poartă numele lui Shakespeare, sărbătoreşte cei patru sute de ani ai marelui dramaturg montînd în această stagiune dramele sale istorice. În număr de şapte (John Barton a transpus cele trei părţi ale piesei *Henric VI* în două spectacole: *Henric VI* şi *Eduard IV*), aceste drame povestesc cele petrecute în Anglia timp de aproape un secol — de la venirea pe tron a regelui Henric IV şi pînă la moartea lui Richard III. Henry Bolingbroke îl detronează şi ucide pe Richard al II-lea, curmînd astfel şirul unor regi descinşi din Wilhelm cuceritorul, a căror funcţie divină de aleşi ai Domnului pe pămînt nu fusese încă niciodată contestată. Ajuns rege, Henric IV încearcă să-şi consolideze dinastia pe tronul Angliei. Aliaţii săi de odinioară, bătrînii duci şi nobilii din apropierea coroanei, socotesc că acum, cînd dreptul sacru de succesiune din tată în fiu a fost violat, cîrma ţării i se cuvine celui mai puternic. Fapta lui Bolingbroke i-a eliberat de temeri şi credinţe vechi, iar ei încep să gîndească şi să acţioneze împotriva unei stări ce înainte părea imuabilă. Regnul lui Henric V aduce cu sine războaie şi cuceriri şi devine — în ciclul shakespearean — o epopee eroică luminoasă. Dar urmaşii săi vor purta blestemul episcopului de Carlisle, aruncat asupra lui Henric IV la detronarea lui Richard II; şi trei monarhi, unul după altul — Henric VI, Eduard IV şi Richard III — vor pieri în luptele duse între ei pentru domnie, cunoscute în istorie sub denumirea de „Războiul celor două roze".

Trei regizori laolaltă — Peter Hall, John Barton şi Clifford Williams — au pus în scenă cele şapte spectacole, clădite toate pe aceeaşi concepţie regizorală, care se continuă unul pe celălalt, dar care constituie — fiecare în parte — un fapt de artă de sine stătător. Am văzut doar primele două piese — *Richard II* şi *Henric IV* partea întîi. Făcusem cunoştinţă cu stilul Teatrului Royal Shakespeare la Bucureşti şi m-am convins că înalta ţinută artistică a spectacolelor prezentate în ţara noastră nu fusese o întîmplare. Dramele istorice nu sînt cu nimic mai prejos decît mult aplaudatul *Rege Lear*.

Ideea pe care regia a urmărit-o în întreg episodul istoric mai sus amintit este, după cum scrie în caietul-program al teatrului, „conflictul dintre retribuţia divină şi aspiraţia umană"; conflictul dintre un blestem medieval ce reflectă vechea concepţie asupra monarhiei, de o parte, şi ivirea relaţiilor în care se va naşte Principele renascentist, de cealaltă parte. Iar această idee este servită — în spectacolele de la Stratford — de artişti capabili să facă o sinteză între erudiţia lor asupra trecutului şi sensibilitatea la stimulii prezentului, să descopere — pe urmele contemporanului Shakespeare — reverberaţiile peste secole ale istoriei. Căci cei ce stăpînesc popoare azi nu diferă mult de strămoşii lor de acum cinci secole şi jumătate (iar dorinţa lui Henric IV de a porni o cruciadă spre locurile sfinte, „pentru a ocupa minţile cu lupte pe

www.cimec.ro

alte meleaguri", nu ni-l amintește oare pe Hitler?). Epoca lui Shakespeare, acel dramatic „sfîrșit și început de lume", se potrivește mult cu a noastră.

Distribuția era alcătuită din cîteva „capete de afiș" și foarte mulți actori buni. Jocul lor a fost unitar și omogen, nelăsînd loc nici unei vedete. Rolul lui Richard II a fost interpretat de David Warner, un tînăr în vîrstă de numai 22 de ani, care a construit personajul pe coordonatele regelui Lear. Drama lui Richard este, în esență, aceeași cu a lui Lear: drama cunoașterii. Monarhul detronat se privește în oglindă și vede că același i-a rămas chipul. A descoperit un adevăr, anume că regele e om ca toți ceilalți, că înalta funcție nu i-a conferit o natură divină. Ce preț cere în schimb adevărul! În temnița din Pomfret, înainte de a fi ucis, Richard se lamentează, se chinuiește, își trăiește din plin suferința. Simte și o ciudată bucurie, întocmai ca un cîine care-și linge rănile dureroase, dar căruia îi place gustul sîngelui. El a înțeles pentru ce a plătit, meditează asupra celor aflate și găsește în asta o plăcere fără seamăn. Înalt și firav, cu ochi cînd visători, cînd vicleni, David Warner l-a prezentat la început ca pe un rege rafinat și vicios, rău și pervertit, a cărui abdicare devine în mod firesc inevitabilă; ca apoi să ne înfățișeze gînditorul resemnat, ce zace îmbrăcat într-o haină monahală de in aspru, în fundul unei închisori, și se desfată cu meditații amare. Interpretul, în ciuda tinereții, a dovedit a fi un actor matur, iar jocul său a impresionat prin delicatețe și sensibilitate.

Bolingbroke, omul integru, exponentul ordinii și al dreptății, se află, aproape fără voia sa, în fruntea celor răsculați împotriva regelui. Apoi se proclamă Henric IV, căci pe lîngă atîtea virtuți, are și un păcat: ambiția. Eric Porter evoluează odată cu el, transformîndu-se din eroul ce a avut curajul să sfarme un mit, în cîrmuitor nesigur, ros de îndoieli și remușcări, de la care Prințul Hal — viitorul Henric V — nu-și poate învăța meseria de rege. În *Henric IV* acesta se află tocmai la vîrsta cînd trebuie să-și facă ucenicia și nu știe pe cine să aleagă dascăl. Îi iese în cale Falstaff — alături de care pornește o viață veselă, plină de aventuri, hoții și beții; dar iată-l pe viteazul Hotspur care pentru cinstea de ostaș calcă orice în picioare. N-ar fi mai bine să-l urmeze pe acesta? Între cine și cine să aleagă? Aceste oscilații, interpretul — Jan Holm — le-a înțeles foarte bine: sînt oscilațiile, nehotărîrea tinereții. Și Jan Holm știe să fie tînăr, să rîdă, să petreacă împreună cu Falstaff, să lupte pe cîmpul de bătaie, iar în sinea sa, să se gîndească, întocmai ca Prințul Hal, la lucruri grave. Ca de pildă: ce este onoarea? și să ajungă la concluzia că adevăratul om de onoare știe — chiar dacă cei din jur n-o știu — că are onoare.

Ceea ce mi se pare cu totul remarcabil la Jan Holm ca interpret al unui prinț cu atîtea atribute romantice este lipsa oricărei veleități de a fi clasic, nobil sau patriotic. Desăvîrșita simplitate este de altfel caracteristica dominantă a stilului teatrului Royal Shakespeare. Pînă și Falstaff, personajul baroc interpretat de Hugh Griffith — care ca înfățișare răspunde tuturor descrierilor spakespeareene —, își rostește replicile deosebit de sobru. Este greu de uitat felul în care spune celebrul monolog despre onoare — pe cîmpul de luptă, spre public, în față, dintr-un colț al scenei — rîzînd ușor la început, de abia marcînd pe alocuri pauzele. Sau cînd, întrebat de Prinț dacă adunătura ce pleacă la luptă e oastea lui, răspunde cu tristul argument că orice om poate folosi drept carne de tun, fără să facă nici o subliniere. (În altă ordine de idei episodul acesta amintește mult teatrul lui Brecht.)

Înlocuirea „clasicului" prin simplitate creează o impresie de robustețe, de sănătate și vigoare. De pildă scena în care Hotspur (Roy Dotrice) își iubește nevasta (deosebit de talentata Janet Suzman), înainte de a pleca la război, este jucată simplu, direct, firesc, fără ocolișuri sau reticențe: doi oameni tineri, un bărbat și o femeie — n are importanță de sînt de rînd sau nobili — se iubesc. Regia și actorii n-au făcut de altfel decît să-i rămînă credincioși lui Shakespeare care — în ciuda faptului că e clasic — e unul din cei mai îndrăzneți scriitori ai lumii, folosind adesea un limbaj atît de verde cum nu i-ar fi îngăduit unui contemporan. Simplitatea interpretării în aceste spectacole merge uneori atît de departe, încît în momentele cele mai dramatice spectatorii se surprind martorii cotidianului din viața eroilor pe care îi urmăresc. Fără însă ca acest cotidian să fie vreodată plat sau prozaic; din contra, e folosit drept mijloc de poetizare și îmbogățire a personajelor.

www.cimec.ro

În ceea ce privește decorurile însă, simplitatea n-a mai fost (ca în *Regele Lear*) nota dominantă. Chiar dacă de multe ori se aflau în scenă elemente de prisos, aceasta era însă destul de încăpătoare pentru a nu părea încărcată. Și nici un detaliu nu distona cu ansamblul. Decorul de departe cel mai izbutit a fost, la începutul lui *Richard II*, cel din scena tournoi-ului, în care regele și spectatorii erau în fund, iar luptătorii se înfruntau în față. De asemenea și decorul luptei lui Henric IV ni s-a părut foarte sugestiv, neștiind însă dacă meritul era numai al decoratorului — John Bury — sau și al regiei : grupurile războinicilor, felul în care cădeau și rămîneau răpuși alcătuiau în final un tablou neînchipuit de impresionant. Materialele din care erau făcute atît decorurile — lemn nelucrat, metale oxidate, ziduri înnegrite — cît și costumele — pînză de in sau stofe aspre (am văzut de aproape costumul lui Henric IV : pe piept era ornat cu ceară roșie de sigiliu) — au contribuit la reprezentarea vie a unei epoci crude.

Cu totul diferit a fost spectacolul omagial al Teatrului Național din Londra, care a montat cu ocazia quadrocentenarului, *Othello* cu Laurence Olivier în rolul principal. În dramele istorice văzute la Stratford am admirat mai cu seamă unitatea și omogenitatea spectacolelor : nici unul din interpreți — deși aproape toți excelenți — n-a căutat să iasă în evidență. Jocul fiecăruia fuziona cu al celorlalți, iar acest „aliaj" se lăsase supus, modelat de regizor. Pe cîtă vreme în *Othello*, scena a fost în permanență dominată de personalitatea lui Laurence Olivier. Partenerii săi, cu excepția Desdemonei, se transformaseră în simpli replicanți, iar regiei (semnată John Dexter), nu-i rămăsese nimic de coordonat.

Sir Laurence, interpretul atîtor eroi shakespeareeni, a fost mult timp intimidat de partitura grea a lui Othello. Am citit într-o cronică londoneză că în general actorii englezi se tem de acest personaj, socotind că temperamental nu sînt făcuți să-l joace. Pentru Olivier, afirmația s-a dovedit a fi neadevărată. De altfel maurul nu mai avea nici o reminiscență saxonă : negru din creștet pînă în tălpi, în picioarele goale, cu mersul legănat și unduit, cu gestul mîinilor calm și înțelept, actorul nu interpreta, ci *era* un maur. Pînă și ochii se transformaseră, privind cînd nespus de cald, cînd sălbatic ca o fiară.

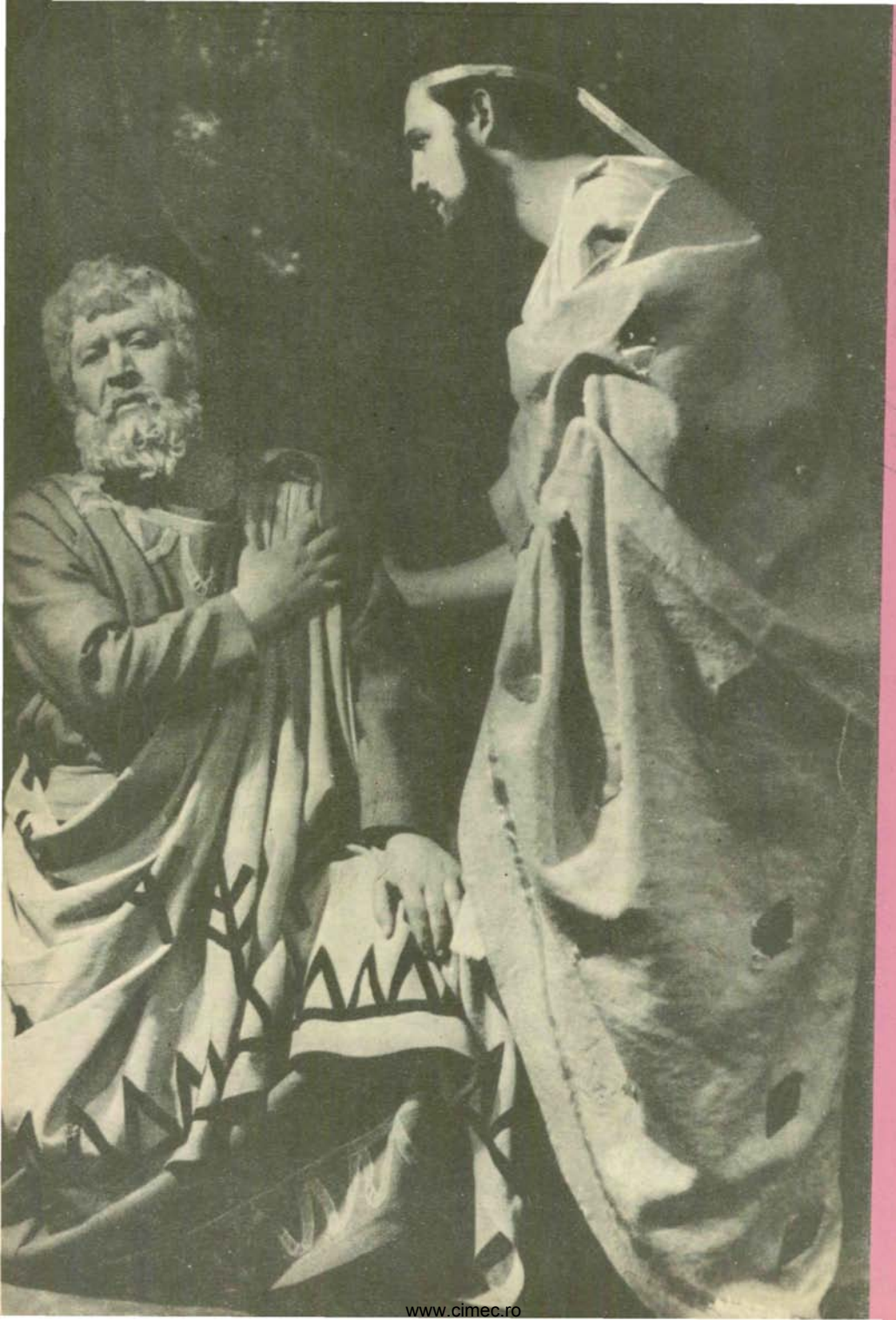
Mi-l amintesc apărînd în scenă : era îmbrăcat într-o cămașă albă, lungă pînă la genunchi, înnodată în mijloc, pășea încet, iar în mînă purta o floare cu care își mîngîia obrazul. În zîmbetul lui era atîta nesfîrșită bunătate, iar ochii săi atît de curați, încît în jur răspîndea lumină. Avea un glas cu inflexiuni ciudate ce curățau limba de consoane și lungeau vocalele, și pe care-l potrivea textului, cum își potrivește muzicantul priceput corzile unui Stradivarius. Monologul rostit în fața senatului — în care povestește cum s-a îndrăgostit de el Desdemona — suna cristalin ca însăși Poezia, în timp ce răcnetele sale de disperare erau înspăimîntătoare și lugubre.

Interpretarea se vedea a fi fost studiată pînă în cel mai mărunt detaliu și în fiecare cuvînt, scrupulos analizat conținutul. Momentul morții Desdemonei a fost realizat ca un fel de sinteză a rolului : cu mîinile sugrumînd gîtul firav al iubitei, Othello se contopește cu ea într-o ultimă și dureroasă sărutare. Acesta este Othello al lui Olivier : în pieptul său nu încap decît sentimente imense și integre ; pentru el, nici dragostea, nici ura nu cunosc margini.

Maggie Smith a fost singura din distribuție în stare să reziste interpretului principal. Desdemona n-a fost un personaj șters și resemnat, ci surprinzător de deșteaptă, veselă, vioaie — și în final, sfîșietor de tristă, cu atît mai sfîșietor cu cît era foarte frumoasă. În schimb Frank Finlay, deși un actor cunoscut și un Iago remarcabil, a rămas tot timpul în umbră ; pentru că nu și-a potrivit interpretarea la același diapazon cu Laurence Olivier. A fost un bun interpret contemporan care a jucat inteligent și firesc. În vreme ce Olivier face parte din acea familie de artiști — puțin numeroși azi — pe care francezii îi numesc „monstres sacrés" și alături de care firescul e palid.

Dana Crivăț

www.cimec.ro



LEI 5

www.cimec.ro